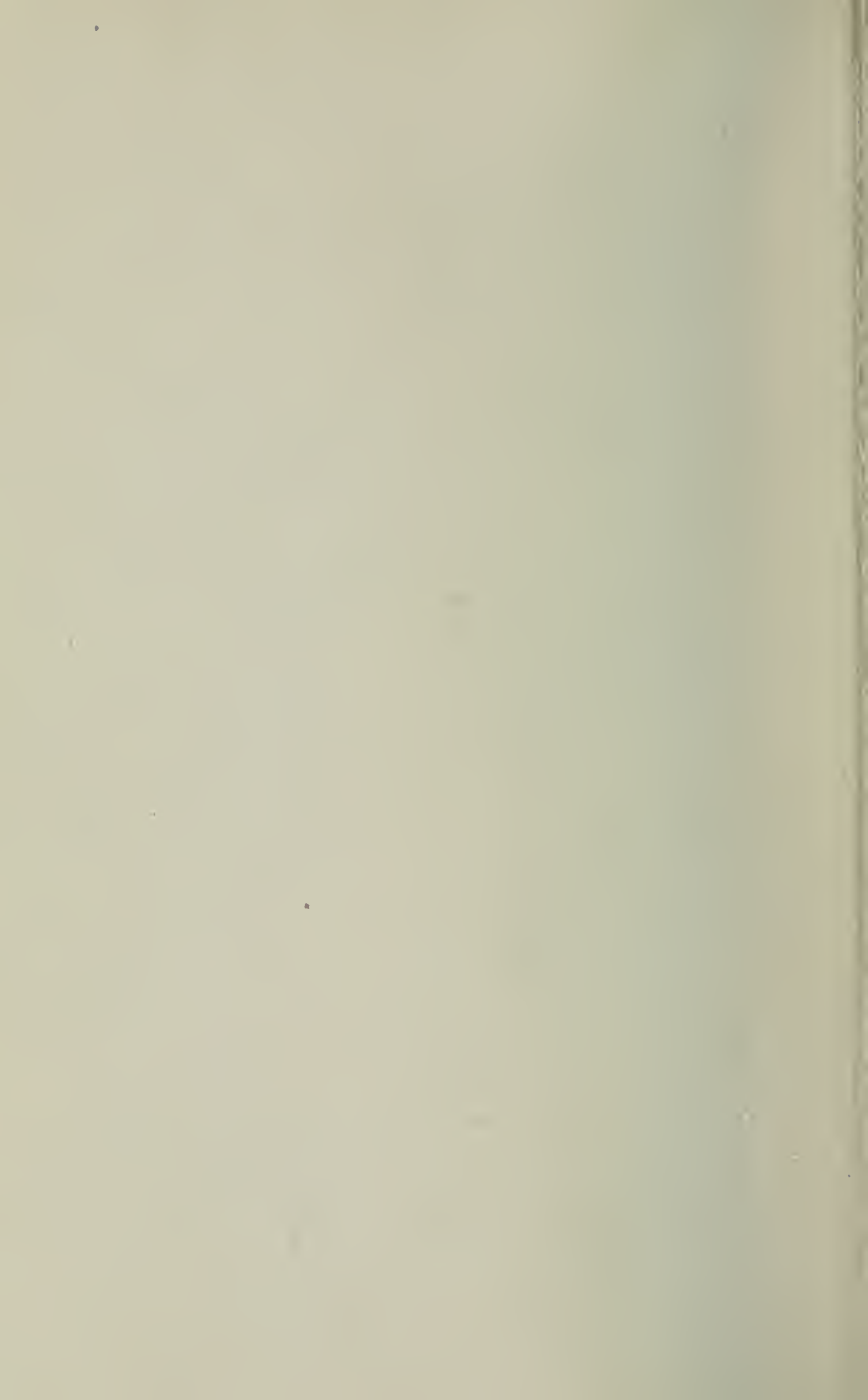
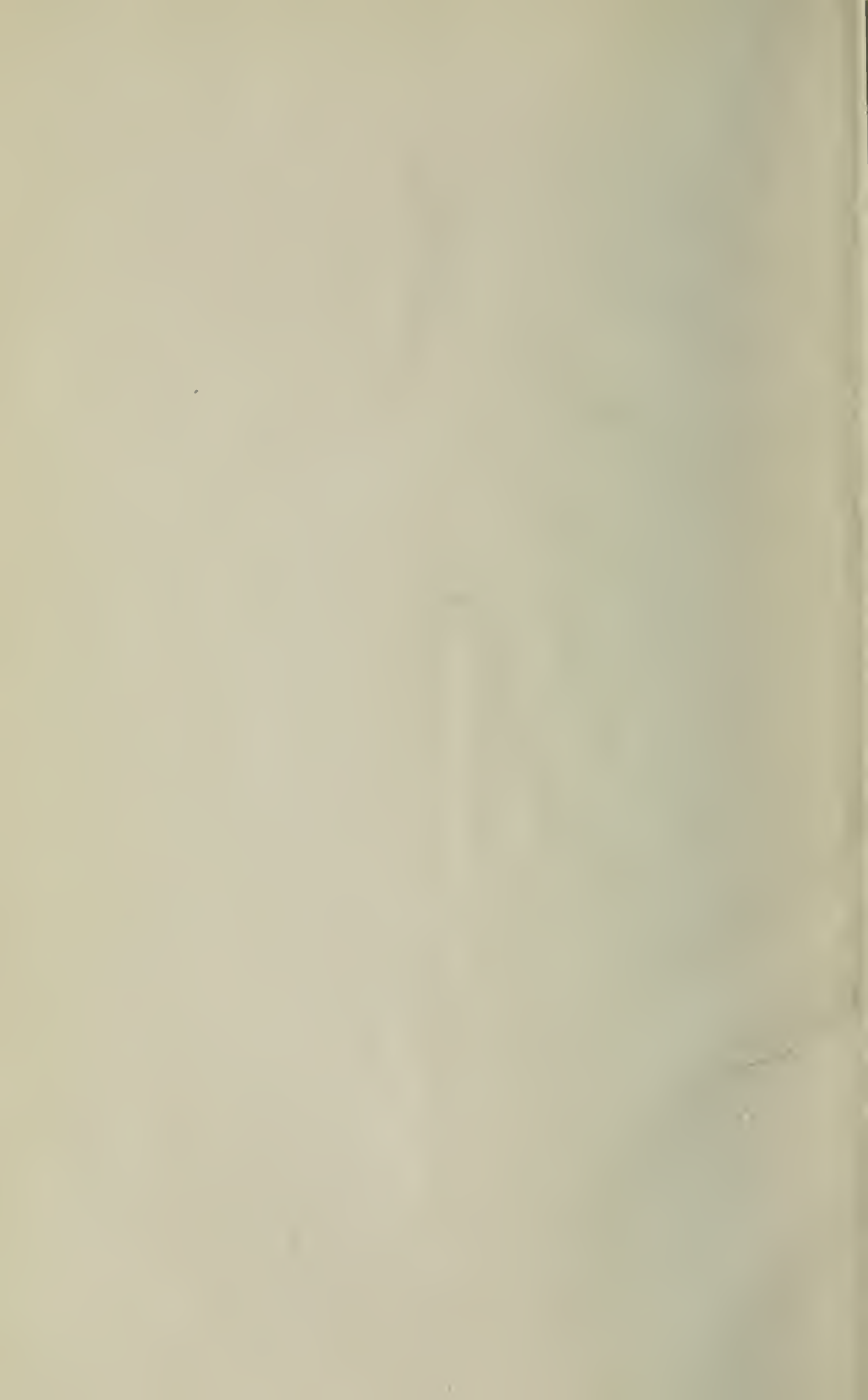
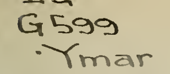

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01650121 5









Goethes Singspiele

im Verhältnis zu den Weissischen Operetten.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Grossherzoglich Hessischen Ludewigs-Universität

vorgelegt von

Woldemar Martinsen,

Amanuensis an der Großherzogl. Universitätsbibliothek zu Gießen.

Dresden 1887.

Johannes Päßler, Buch- und Steindruckerei.

Inhalt.

Verzeichnis der Abkürzungen:

GW (H) = Goethes Werke, erschienen bei Hempel, Berlin, 36 Bde, von Strehlke, Düntzer, v. Loeper, J. Saupe u. a. besorgt.
DW = Dichtung und Wahrheit.
DW (L) = DW von Loeper herausgeg.
Schr. = Goethes Singspiele herausgeg. von K. J. Schröer in „Kürschners deutscher Nat.-Litt.“ Bd. 88.
d. j. G. = Der junge Goethe, Leipzig, 3 Bde., von Bernays besorgt.
Minor = J. Minor, Chr. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Litteratur des 18. Jahrh. Innsbruck, 1880.

Einleitung.

Goethes älteste Singspiele sind zu einer Zeit entstanden, in welcher der Operette[1]) eine uns kaum begreifliche Teilnahme in Deutschland entgegengebracht wurde.

In dem Jahrzehnt vor dem Erscheinen von ‚Erwin und Elmire' und ‚Klaudine von Villa Bella' (1775/76) wurden die Operetten vom deutschen Theaterpublikum geradezu verschlungen, beherrschten den litterarischen Markt und füllten die Kassen der Schauspieldirektoren reichlicher als alle anderen Stücke.[2])

Die Vorläufer der Operette sind in Italien zu suchen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts brachte P. F. Valentin an Stelle der bis dahin üblichen mehrstimmigen Madrigale selbständige Stücke, meist Zweiakter, als Zwischenspiele größerer Opern, welche mit dem Hauptstücke jedoch in keinem Zusammenhange standen, auf die Bühne. Diese italienischen Zwischenspiele, Intermezzi, unseren alten scherzhaften Fastnachtsspielen ähnlich, enthalten die Elemente der komischen Oper, der Operette.[3]) Ihr Haupterfordernis war ein gut gearbeitetes und gut vorgetragenes Recitativ, zu welchem erst allmählich die Arie, das Duett und das Terzett traten.

Die unmittelbare Anregung zur Abfassung und Aufführung von Operetten in Deutschland kam aus England.[4]) In London war im November 1727 Gays ‚Beggars opera' zum ersten Male

---

[1]) Die Bezeichnung ‚Operette' fassen wir mit H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel, Augsburg, 1863, S. 118, identisch mit ‚Singspiel' als Verbindung von ‚Musik und Komödie'.

[2]) Vgl. J. Minor, Chr. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Litteratur des 18. Jahrh., Innsbruck, 1880, S. 132 f. u. S. 183 ff.

[3]) S. Schletterer, S. 134 f.

[4]) S. Minor, S. 131.

gegeben worden. Der Erfolg dieser ersten Vorstellung war schon ein außergewöhnlicher. Er steigerte sich mit den nächsten Wiederholungen, erschien gesichert, verursachte unzählige Nachahmungen und bewirkte die Verbreitung von Gays Oper in alle Teile Großbritanniens. Unter Gays Nachahmern wurde am beliebtesten Coffey durch sein Singspiel: ‚Devil to pay or the wives metamorphosed', welchem er, entsprechend dem Verfahren Gays, einen zweiten Teil: ‚The merry cobler or the second part of the devil to pay' zufügte.

Coffeys ‚Devil to pay' wurde in Deutschland bekannt, und zwar in zwei Bearbeitungen. Die erste verfertigte 1743 C. W. von Borck, welcher eine Zeit lang in London Gesandter gewesen war. Dieselbe ist nie gedruckt worden, weil der Schauspieldirektor Schoenemann, dem von Borck sein Manuskript überließ, im Interesse seiner Kasse hartnäckig jegliche Vervielfältigung ablehnte. Sie war, wie Minor S. 131 angiebt, eine ziemlich wörtliche Übertragung für die deutsche Bühne und wurde von Schoenemann mit wechselndem Erfolge in Szene gesetzt unter Beibehaltung der englischen Musik. Die Darstellungen in Leipzig zur Michaelismesse 1750 gehörten zu den erfolgreichen, brachten Geld ein und veranlaßten 1752 den finanziell bedrückten Schauspieldirektor Koch zu der Bitte an Chr. F. Weiße, Coffeys ‚Devil to pay' für seine Truppe zu bearbeiten. Weiße lieferte in seiner komischen Oper: ‚Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los' die zweite deutsche Bearbeitung[1]). Diese war bei weitem freier als die von Borcksche und enthielt viele von Weiße verfaßte Liedereinlagen, welche Kochs Balletgeiger Standfuß nebst den frei übersetzten Originalarien in Musik setzte.

Schon das Weiße-Standfußsche Singspiel schlug durch bei seiner ersten Aufführung am 6. Oktober 1752 zu Leipzig. Zu welcher Bedeutung Weißes ‚Teufel' in Deutschland gelangte, als Weiße und Koch in den Streit mit Gottsched gerieten und

[1]) Auch diese ist Manuskript geblieben. Wir kennen sie nicht. Wir kennen das Stück erst aus einem Drucke vom Jahre 1768; diesen hat Minor veröffentlicht in Kürschners N.-L. Bd. 72 S. 69 ff.

Weiße in dem Komponisten Hiller seinen gewandten Mitarbeiter fand, ist a. a. O. von J. Minor in dem bereits genannten Werke über Chr. F. Weiße ausführlich dargestellt worden. Gottsched unterlag vollständig, Weiße und Hiller veröffentlichten ein Singspiel nach dem anderen, gewannen eine ungemeine Popularität und erweckten aller Orten Singspieldichter und Singspielkomponisten. In Leipzig, als der Centralstelle, wendete sich besonders die studierende Jugend der Operette zu. Daniel Schiebeler, Eschenburg, Engel, Nicolai und Thümmel wirken hier als Singspieldichter neben Weiße, als Komponisten außer Hiller sein Schüler Neefe. Außerdem sind noch zu nennen: in Mannheim: Schwan und Faber, welche für die Marchandsche Gesellschaft dichteten; in Prag: Henisch, der Dichter der böhmischen Musikanten; in Königsberg: der geniale Komponist J. Fr. Reichardt, welcher in Leipzig studiert hatte; in Dresden: der Theaterdichter Bock; in Gotha: Michaelis und Gotter, Schweizer und Benda, die Dichter und Komponisten der Seylerschen Gesellschaft; in Frankfurt a. M.: J. André, Dichter und Komponist in einer Person, in seinen Beziehungen zu Goethe hinlänglich aus ‚Dichtung und Wahrheit' bekannt, und Goethe; schließlich in Weimar, wo Weißes mit großem Beifall aufgenommene Operette ‚Die Jagd' der Gattung den Boden ebnete, als Singspieldichter vor und neben Goethe: Heermann, Musaeus, Bertuch und Wieland, als Komponisten Schweizer, die Herzogin Amalie und von Seckendorf.

Die folgende Untersuchung will nachweisen, inwiefern Goethes Singspiele sich an die von Weiße und Hiller in Deutschland eingeführten Operetten anlehnen und worin sie dieselben übertroffen und veredelt haben.

Wir besitzen von Goethe folgende Singspiele:

Vollendete:

Erwin und Elmire.
Klaudine von Villa Bella.
Lila.
Proserpina.
Der Triumph der Empfindsamkeit.

Jery und Bätely.
Die Fischerin.
Scherz, List und Rache.
Fragmentarisch oder nur begonnen:
Die ungleichen Hausgenossen
Theatralische Abenteuer.
Der Zauberflöte zweiter Theil.
Die Danaïden.
Der Löwenstuhl.
Den als Singspiel zuerst entworfenen:
Großkophta.

Es empfiehlt sich für diese Abhandlung, Goethes Singspiele in drei Kapiteln zu würdigen, von welchen das erste des Dichters älteste, vor der Weimarer Zeit niedergeschriebenen Singspiele ‚Erwin und Elmire' und ‚Klaudine von Villa Bella', behandelt. Für die übrigen beiden Kapitel ergiebt sich dann die Einteilung, daß Kap. II sich mit den in Weimar bis zur italienischen Reise verfaßten Singspielen Goethes beschäftigt, und Kap. III eine Betrachtung der in Italien umgearbeiteten älteren und der in Weimar neu hinzugekommenen Singspiele enthält. Dieser Einteilung des Stoffes wurde vor anderen der Vorzug gegeben aus folgender Erwägung. In die beiden vorweimarer Singspiele hat der Dichter persönliche Erfahrungen und Erlebnisse hineinverwebt und sich nur in der Anlage und technischen Ausführung derselben an Weiße angelehnt. Die in Weimar bis zur italienischen Reise entworfenen Singspiele sind zumeist aus einem äußeren Anlaß (Hoffestlichkeit, Satire u. a. m.) entstanden. Diese stehen den Operetten Weißes und seiner Nachfolger in Weimar: Heermanns, Musaeus', Bertuchs und Wielands, besonders nahe. Bei den in Italien umgearbeiteten älteren Singspielen des Dichters und den in Weimar noch neu hinzutretenden Singspielen werden die in Italien über die ‚Oper' gewonnenen Anschauungen verwertet. Hierbei macht sich ein bedeutendes Abweichen von Weiße geltend.

Kapitel I.

Goethes älteste Singspiele.

A.

Erwin und Elmire in erster Bearbeitung.

(1775.)

Die ersten deutschen Singspiele sah Goethe als Student in Leipzig. Mit Goethes Leipziger Studentenzeit fällt die Blüte der Weiße-Hillerschen Operetten zusammen. Ein eifriger Besucher der Kochschen Vorstellungen[1]), persönlich)[2] mit Weiße und Hiller bekannt, stand der junge Goethe im Mittelpunkte des damaligen Operettenunwesens. Gottsched war schon vor dem Jahre 1766 ein toter Mann in Leipzig, Weißes Stücke herrschten auf der Leipziger Schaubühne. „Kreissteuereinnehmer Weiße", schreibt Goethe in DW.[3]), „in seinen besten Jahren heiter, freundlich und zuvorkommend, ward von uns geliebt und geschätzt. Zwar wollten wir seine Theaterstücke nicht durchaus für musterhaft gelten lassen, ließen uns aber doch davon hinreißen, und seine Opern, durch Hillern auf eine leichte Weise belebt, machten uns viel Vergnügen." Dieses von dem alten Goethe noch Weiße gezollte Lob sticht sehr ab von Goethes schon während seiner Leipziger Studienzeit absprechendem[4]) Urteile über Gottsched. Ein Hinneigen Goethes zu Weiße

---

[1]) S. Goethes Aufsatz, Leipziger Theater (1765—1768), Werke (H) XXVIII, S. 623 ff.

[2]) Vgl. DW. W. (H) XXI, S. 332 u. Anm.

[3]) Vgl. W., Bd. XXI, S. 105.

[4]) S. Goethes Leipziger Briefe in ‚d. j. G.' Bd. I.

zeigen bereits zwei Gedichte Goethes aus der Leipziger Zeit. Der Anfang der Verse in Goethes zweiter Epistel an Riese vom 30. Okt. 1765 ist eine Nachahmung von dem Anfange des Heldengedichtes ‚Goliath‘ in Weißes ‚Poeten nach der Mode‘ und Goethes Gedicht ‚Einst ging ich meinem Mädchen nach‘ ist Weißes Gedichte ‚Die Vorsicht‘ nachgebildet[1]). In Leipzig unter der unmittelbaren Einwirkung Weißes wird daher auch Goethe, wie mehrere der damals in Leipzig studierenden Jünglinge, zur Singspieldichtung angeregt worden sein.

‚Erwin und Elmire‘, das zuerst von Goethe veröffentlichte Singspiel, erschien im Märzheft der ‚Iris‘ vom Jahre 1775. Im Mai desselben Jahres wurde es in Frankfurt a. M. mit André'scher Musik aufgeführt[2]). Ein Jahr später, am 24. Mai 1776[3]), ließ Goethe das Stück auf dem herzoglichen Liebhabertheater in Weimar geben. Zu dieser Aufführung hatte die Herzogin Amalie die Komposition geliefert.

Über die Entstehung dieser Dichtung spricht sich Goethe in DW. bekanntlich folgendermaßen aus:

„Die Oper ‚Erwin und Elmire‘ war aus Goldsmiths liebenswürdiger, im ‚Landprediger von Wakefield‘ eingefügter Romanze entstanden, die uns in den besten Jahren vergnügt hatte, wo wir nicht ahnten, daß uns etwas Ähnliches bevorstehe.“

Auch Weißes älteste Operette ‚Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los‘ war nach einer englischen Quelle bearbeitet worden.

Außer diesen beiden stößt man auf fast keine englische Vorlage wieder in der deutschen Singspiellitteratur. Dies ist auffallend, da Englands Beispiel zur Operette in Deutschland geführt hatte und gleichzeitig Englands Litte-

---

[1]) Vgl. W. (H) XXI, S. 266 u. S. 332 nebst Anm. u. G. W. (von L.), Bd. II, S. 495.

[2]) S. Goethes Werke (H), Bd. XXIII.

[3]) Vgl. Burkhardt, Grenzboten 1873, II. Sem., S. 5, u. Düntzer, Goethes Eintritt in Weimar, 1883, S. 160.

ratur sich den deutschen Dichtern zu erschließen begann. Es erklärt sich jedoch dadurch, daß die französische dramatische Technik für die Anlage und Ausführung der deutschen Operette maßgebend wurde. Die französische Operettenform bürgerte naturgemäß auch französische Operettenstoffe in Deutschland ein. Dies gilt, wie Minor nachgewiesen hat, bereits von fast allen Operetten Weißes. Sie sind, wie die französischen Operetten, Possen mit Gesang, Tanz und typischen Figuren. Typische Figuren erhielt die französische Operette zuerst durch Rousseaus ‚Devin du village'. Rousseau nennt dieses Stück ein ‚Intermède'. Der Inhalt ist kurz dieser: Colin und Colette, ein ländliches Liebespaar, haben sich entzweit, vgl. die von Colette gesungene Eingangsstrophe (XV, S. 149[1]), (Le Théâtre représente d'un côté la maison du Devin; de l'autre, des arbres et des fontaines, et dans le fond un hameau. Scène I. Colette soupirant, et s'essuyant les yeux de son tablier):

„J'ai perdu tout mon bonheur;
J'ai perdu mon serviteur;
Colin me délaisse!

Hélas! il a pu changer!
Je voudrois n'y plus songer:
J'y songe sans cesse.

J'ai perdu mon serviteur;
J'ai perdu tout mon bonheur;
Colin me délaisse!"

Mit Hilfe des ‚Devin' gelingt es jedoch Colette, den untreu gewordenen Colin wiederzugewinnen, beide versöhnen sich wieder und feiern, indem die übrigen jungen Leute aus dem Dorfe sich einfinden, mit Gesang und Tanz ihre dauernde Verbindung.

Hier haben wir die Grundgestalten und das Schema für die Operette. Ein naives Liebespaar, das sich (meist

---

[1]) Ich citiere nach der mir vorliegenden Gesamtausgabe von J. J. Rousseau vom Jahre 1782, aux Deux-Ponts, chez Sanson et Co.

aus Laune) entzweit — versöhnt — vereinigt, und eine Mittelsperson, welche den Versöhnungsprozeß herbeiführt. Dieses Thema wird nun von Rousseaus Nachfolgern[1]) auf dem Gebiete der Operette auch variiert, sodaß an Stelle des naiven entzweiten Liebespaares ein uneiniges Ehepaar, an Stelle einer die Versöhnung bewirkenden Person, mehrere, an Stelle der Laune irgend ein anderer Grund des Zwistes dargestellt werden können u. a. m. Auf diese Weise treten zu jenen Grundtypen der Operette noch: die zänkische Gattin, der geduldige Ehemann, der filzige Alte, die streitsüchtige Alte, ein Repräsentant der weltlichen Macht (Edelmann oder Fürst), zumeist unter seinem Stande verliebt, Landleute: Schäfer, Bauern, Pächter, Handwerker, Bediente[2]).

Auch für das Lokal und die Tendenz der Operette hat Rousseau die Bahn gewiesen. Der Schauplatz ist in der Regel ein ländlicher, die Tendenz: Verherrlichung des gesunden kernhaften Lebens der Landbewohner[3]), überhaupt der niederen Volksschichten, gegenüber dem verderbten und entnervten Treiben der höheren Stände, der Städter. Hinsichtlich der Form sind die französischen Operetten leicht kenntlich an den beiden Hauptbestandteilen, den Liedern und dem versificierten Monolog oder Dialog. Beide spinnen wechselweise den Gedankengang weiter fort und bilden ein festes Gefüge. Dieses wird nur gelockert durch das Einrücken einer Romanze (vgl. Rousseau, Devin d. v. XV, S. 161), durch größere Arien und durch Rundgesänge, letztere mit Vorliebe am Ende des Stückes (vgl. Devin d. v. Scène [VIII.] dernière, S. 162 ff.). Neben den Arien kommen Duette zur Anwendung. Die ganze Technik ist leicht und graziös.

---

[1]) Unter den Franzosen bes. Sedaine, Favart, Marmontel, Anseaume u. a.

[2]) Sehr oft streifen die Operettentypen die Lustspieltypen; über diese vgl. E. Schmidt, Lessing, I, S. 103 ff.

[3]) Hierbei würde man manche Parallele mit der Bucolik des griech.-röm. Altertums gewinnen.

Chr. F. Weiße hat nun nicht ohne Geschick zuerst im Anschluß an die Engländer, sodann in ausschließlicher Anlehnung an die Franzosen die Operette in Deutschland verbreitet. Wir treffen in Weißes Operetten sämtliche im Vorhergehenden angegebenen Operettentypen an und denselben Schauplatz, dieselbe Tendenz wie bei Rousseau und den Franzosen. In einer Beziehung ist Weiße weitergegangen als die Franzosen. Weiße hat unverkennbar viel volkstümliche Elemente aufgenommen und mit Hiller das volkstümliche, das gesellschaftliche, Lied geschaffen[1]).

Von den in Minors Buche[2]) besprochenen 8 Operetten Weißes behandeln nur ‚Der Aerndtekranz' und ‚Die Jubelhochzeit' von Weiße selbst erfundene Stoffe, dem ‚Teufel' liegt eine englische Fabel zu Grunde, alle übrigen sind französischen Operetten nachgebildet. Bei allen ist die französische Operettentechnik wiederzuerkennen zunächst in den beiden Hauptbestandteilen: dem Dialoge und den Liedereinlagen. Der bei Weiße durchgehend prosaische Dialog ist hausbacken und trivial, die Lieder sind derbe Couplets, die Führung der Handlung zeigt nur geringe Kunst, überall empfindet man des Verfassers Bestreben, den Leser oder Zuschauer für die unteren Volksschichten, deren Treiben Weiße genau gekannt haben mag, zu erwärmen und zugleich die ausgelassenste Heiterkeit des lesenden oder zuschauenden Publikums zu entfesseln.

Eine Vergleichung von Goethes ältestem Singspiele mit den Weißischen Operetten, insbesondere mit Weißes ältester, gleichfalls nach einer englischen Vorlage geschriebenen Operette ‚Der Teufel ist los', wird uns befähigen, die Behandlung der Operette bei beiden Dichtern und ihr gegenseitiges Verhältnis näher kennen zu lernen.

Weiße wurde, das betont sein Biograph Minor[3]), nicht aus eigenem inneren Antriebe sondern lediglich durch äußere

[1]) Vgl. Minor, S. 140 f.

[2]) S. 130—180.

[3]) S. 132.

Umstände der Schöpfer der komischen Oper in Deutschland. Und diese äußeren, auf Weiße erst schöpferisch einwirkenden, Umstände decken sich mehrfach mit den Bestrebungen des Schauspieldirektors Koch, sein durch die italienischen Intermezzi an die niedere Komik gewöhntes Publikum[1]) fortgesetzt zu seinem eigenen Vorteile in diesem Geschmacke zu erhalten. Jene italienischen Intermezzi[2]) wurden in Deutschland anfänglich von italienischen Intermezzo-Spielern[3]) gegeben, späterhin jedoch ins Deutsche übersetzt, für die deutsche Bühne bearbeitet und von deutschen Schauspielern vorgetragen. So rückte Koch z. B. zwischen die Akte von Gottscheds ‚Cato' die ‚Serva padrona'. Seit dem Jahre 1751 gehörten diese Intermezzi zum Repertoire von Kochs Gesellschaft. Koch übernahm oft die italienischen Arien im Originaltexte, sodaß das Publikum nunmehr Stücke zu sehen bekam, „in denen bald deutsch geredet, bald italienisch gesungen und bald türkisch getanzt wurde[4])." An bedenklichen Anspielungen, kräftigen Schimpfworten und unanständigen Geberden fehlte es, wie ein Blick auf ‚Die ungleiche Heirath oder das herrsch-süchtige Cammermädchen' (vgl. Minor, S. 134 ff.) lehrt, in diesen Zwischenspielen nicht und läßt uns vermuten, daß dem damaligen Publikum nach dieser Richtung viel geboten werden durfte. Weißes ‚Teufel' setzt also da ein, wo die Vespetta und Pimpinone, oder Brunette und Burlotto, oder Buffonet und Alga, oder Serpil und Melissa, oder Baccocco und Serpilla und wie die typischen Figuren der italienischen Intermezzi heißen mögen, bisher geherrscht hatten, und ist in seiner ganzen Anlage und Ausführung doch noch zahmer und gemäßigter als jene. Die Fabel des Stückes verrät sogleich

---

[1]) S. Streitschrift VI, bei Minor S. 381.

[2]) Titel beliebter Intermezzi sind: ‚la serva padrona', ‚la vedova ingegnosa ed il medico ignorante', ‚la finta cameriera' u. a.

[3]) Friedrich d. Gr. hielt ständig solch eine Truppe.

[4]) S. Minor, S. 134, u. Goethe W. (H) XXIV., S. 439.

den englischen Ursprung[1]). Eine Landedelfrau, welche durch ungestümes unweibliches Gebahren die Peinigerin ihrer Umgebung wird und, wo sie erscheint[2]), den Gedanken ‚Der Teufel ist los' erweckt, zur Buße und Sühne von einem unvermutet auftretenden Zauberer in die Frau des Schusters Jobsen Zeckel verwandelt, durch dessen Knieriemen zur Vernunft gebracht und zurückverwandelt schließlich als sittsame Gattin und Herrin uns verläßt, ist keine deutsche Gestalt sondern zeigt zuviel englische Handgreiflichkeit. Die in die Edelfrau verwandelte Lene Zeckel ist eine zum Teil mißratene Kopie einer englischen Lady. Besonders aber die Verwendung des Zauberers erinnert an die englische Litteratur, welche diesen Typus, eine Erbschaft aus dem großen Apparat der Opern und Schäferspiele des barocken Zeitalters, gern verwertete.

Von den typischen Figuren der Operette sind in Weißes ‚Teufel' zu erkennen:

Der Repräsentant der weltlichen Macht, zugleich der geduldige Ehemann	Herr von Liebreich, ein Landedelmann.
Die zänkische Gattin	Frau von Liebreich.
Der Vermittler	Mikroskop, ein Zauberer.
Handwerker	J. Zeckel, ein Schuhflicker.
Bediente	Kellner, Koch, Kutscher, Kammermädchen etc.

---

[1]) Es ist mir zur Zeit noch nicht gelungen Weißes Vorlage: ‚devil to pay' von Coffey zu erhalten; die Kgll. Univ.-Bibll. zu Halle, Leipzig, Göttingen und die Kgll. Bibliotheken zu Dresden und Berlin besitzen kein Exemplar. Von der Kaiserl. Hofbibl. zu Wien steht die Antwort auf mein Gesuch noch aus.

[2]) Vgl. II. Aufz. 3. Auftr. Lieschen singt: (Ich citiere nach Minors Publikation im 72. Bd. von Kürschners Nat.-Lit. S. 96).

„Wo sie ist, ist der Teufel los.
Toben und Schreien,
Kratzen und Speien,
Das kann sie bloß;
Wo sie ist, ist der Teufel los."

Die Denkart, Sprache und Handlung der auftretenden Personen entsprechen dem Stande und Charakter derselben. Vorherrschend ist ein derbes volksgemäßes Treiben. Dies tritt uns gleich im Anfang des Stückes entgegen.

I. Aufz. 1. Auftr. Des Schuhflickers Haus[1]).

Lene: Ich bitte dich, lieber Jobsen, bleib immer diesen Abend bei mir, und mache dich einmal zu Hause lustig!

Jobsen: Halt's Maul, Frau, und spinne! denn wenn mir's an Draht fehlt, so will ich dich, kraft meiner unumschränkten Macht, dafür züchtigen, wie sich's gebühret.

Lene: Ach ja, dass weiß ich wohl! Wenn du in die Schenke läufst, das Deinige verthust, und voll, wie ein Sack, wieder nach Hause kömmst, so bist du kein Mensch, und hältst auch andere nicht dafür.

Jobsen: Wie? willst du raisonnieren, Rabenaas? etc.

Mit diesem auch in der älteren deutschen Komödie[2]) beliebten Schimpfworte ist Jobsen im weiteren Verlaufe des Stückes sehr freigebig. Besonders häufig erhält die in seine Ehehälfte verwandelte Edelfrau diese Titulatur. Daneben kommen vor: Mutz, Nickel, Schlingel, Galgenschwengel, lüderlicher Schurke, verfluchter Kerl, rupfigter schwarzer Teufel u. a. m., von denen die meisten der Edelfrau in den Mund gelegt sind. Ein oft wiederkehrender Ausruf der Schustersfrau ist: ‚o Gemine!‘ Jobsen bedient sich u. a. mit Vorliebe des vulgären ‚halt's Maul‘. — Eine Hauptrolle im Stücke spielt des Schusters Knieriemen, den Jobsen zur Aufrechterhaltung seines Hausregiments und zur Bekehrung der Edelfrau unter allerlei lieblichen Koseworten virtuos zu schwingen weiß.[3]) Ihren Höhepunkt erreicht die Drastik des Stückes in den Auftrr. 7—9 des I. Aufz., wo Frau von

---

[1]) Ich citiere nur nach Minors Publikation im 72. Bd. von Kürschners Nat.-Lit., S. 69 ff.

[2]) Vgl. z. B. Christian Weise, ‚Comoedie von der bösen Catharina‘ und dazu Paul Schlenther, ‚Frau Gottsched‘, S. 53, ferner E. Schmidt in der Besprechung von Minors ‚Chr. F. Weiße‘ im Arch. f. deutsches A. Bd. VII., S. 79; später: Schiller, ‚Kabale und Liebe‘, W. III., 407 (Goedeke).

[3]) Charakteristisch für Jobsen Zeckel sind dessen Ausdrücke für ‚schlagen‘, nämlich: abbläun, schmieren, hämmern, ausklopfen u. a.

Liebreich, wie der leibhaftige Satan, ihr Gesinde bei einem heimlich veranstalteten Gelage überrascht. Das ziemlich rohe Bekehrungswerk der Edelfrau ist in richtiger Beobachtung der Ökonomie des Dramas in den mittleren Aufzug verlegt, und der 3. und letzte Aufzug zeigt uns das gelungene Resultat von Jobsens pädagogischen Experimenten und die schönste Harmonie der vorher so widerstrebenden Elemente.

Zu den maßvolleren Partieen des Stückes gehören die Rollen des geduldigen — übergeduldigen Herrn von Liebreich, dessen bekehrter Gemahlin und die des Zauberers, der, wie ein deus ex machina, die Schürzung und Lösung des Knotens in den Händen hält.

Abgesehen von der im Grunde recht trivialen Handlung sind neben der Weiße geglückten lebenswahren Wiedergabe des Darzustellenden das wirklich Wertvolle, schon in dieser ältesten Operette des Dichters, die Liedereinlagen. Mehrere [1]) von diesen wurden, namentlich in der Hillerschen Komposition, außerordentlich beliebt, und die Aufnahme sprichwörtlicher und volkstümlicher Redensarten, wie

„Was ich nicht weiß
Macht mir nicht heiß.“ ...

oder „Kleider machen Leute,
Kränze machen Bräute.“

oder „Und es sprächen doch die meisten:
Schuster, bleib' bei deinem Leisten.“

u. a. m. erleichterten die Wirkung auf die große Masse.

Über Inhalt, Form und Charakter der eingelegten Lieder und über ihr Verhältnis zum prosaischen Dialog ließ sich folgendes bemerken:

Die eingelegten Lieder kann man scheiden erstlich in solche, welche, unmittelbar zur Handlung gehörig, den letzten Gedanken oder den ganzen Gedankengang des vorausgehenden prosaischen Dialogs wieder aufnehmen und bisweilen, mit lehrhafter Tendenz, erweitern. Solche sind:

---

[1]) Vgl. Minor S. 139 ff. u. S. 176.

I. Aufz., S. 72, Z. 32 ff.: „Das allerbeste Weib bleibt doch
Des Mannes ärgste Plage etc.“
S. 73, 1 ff.: „Immer Bier und Branntewein
Muß den Herrn zu Diensten sein etc.“
S. 74, Z. 25 ff.: Ohne Müh' ist selten Brot;
Freude selten ohne Not; etc.“
S. 80, Z. 36 ff.: „Lene, singe du!
Ich, ich trinke dazu, etc.“
S. 84, Z. 5 ff.: „Immer geschenket und immer gegeben,
Sich selbst nicht, und nur andern leben etc.‘
S. 86, Z. 7 ff.: „Gewährt mir, ihr Götter, das einz'ge Begehren!
O habt ihr kein Mittel, mein Weib zu bekehren etc.“
S. 86, Z. 26 ff.: „Verbietet nur etwas der Frau, ihr g. H. etc.“
S. 88, Z. 30 ff.: „Mein schwellend Herz hüpft mir vor Freude,
Schon seh' ich mich im goldnen Kleide etc.“
II. Aufz., S. 93, Z. 32 ff.: „Laßt den Weibern nur den Willen, etc.“
S. 96, Z. 14 ff.: „Wo sie ist, ist der Teufel los etc.“
S. 96, Z. 21 ff.: „Was will er sagen?
Er darf nichts wagen; etc.“
S. 97, Z. 2 ff.: „Nieder, nieder
Auf die Knie!
Oder sieh! etc.“
S. 98, Z. 27 ff.: „Daß eine Frau sich mit dem Manne zankt,
Und was er thut, ihm mit dem Henker dankt, etc.“
S. 99, Z. 19 ff.: „Das ist der Himmel sicherlich! etc.“
S. 104, Z. 31 ff.: „O seht doch Jobsen Zeckels Weib!“
S. 108, Z. 1 ff.: Das Duett zwischen H. v. Liebreich und Lene.
III. Aufz., S. 115, Z. 9 ff.: „Ein Weib, das munter, jung und flink,
Ist wirklich doch ein artig Ding: etc.“
S. 116, Z. 9 ff.: „Mir ist — ich weiß nicht wie?
Nein: so was fühlt' ich nie! etc.“
S. 116, Z. 31 ff.: „Was ich nicht weiß,
Macht mir nicht heiß: etc.“
S. 117, Z. 4 ff.: „Kleider machen Leute,
Kränze machen Bräute, etc.“
S. 117, Z. 23: „Ob mir die schönen Kleider stehn? etc.“
S. 118, Z. 7: „Heisa, he! nun hab' ich Geld,
Braucht man sonst was in der Welt? etc.“

ferner in selbständige Lieder, welche nur lose mit der Handlung und dem prosaischen Dialoge in Verbindung stehen, wie

I. Aufz., S. 76, Z. 17—23: „Ist das ein schön Gesicht etc.“
u. V. 2, Z. 25—31: „Doch ist es jenes nicht etc.“
S. 76, Z. 35—41: „O dürft' ich sie! wie wollt' ich sie! etc.“
u. V. 2, Z. 2—8: „Ja, hätt' ich sie! wie wollt' ich sie!“
S. 77, Z. 12—18: „Zuerst legt ich sie untern Hahn etc.“
u. V. 2, Z, 20—26: „Gefiel's ihr noch nicht, fromm zu sein etc.“
S.77Z.32—S.78Z.6,3Verse: „Krumm und lahm
Kriegt man selten einen Mann etc.“
II.Afz.S.90,Z.8—S.91,Z.6: Der Wechselgesang zwischen dem Zauberer und den Geistern.
S. 91, Z. 35 — S. 92, Z. 4: „Unter allen Handwerken etc.“
S. 95, Z. 10—17: „Laßt die Großen immerhin
Sich mit Staatsgeschäften plagen etc.“
u. V. 2, Z. 21—26: „Er braucht nicht des Glückes Macht,
Dieser falschen Hexe, Gnaden; etc.“
S. 98, Z. 9—17: „Vom Kirchturm schwatzen schon die Dohlen
Krakrakrakra. etc.“
S. 106, Z. 21—30: „Mädchen in der großen Welt etc.“
u. V. 2, Z. 32 — S. 107, Z. 4: „Die Gestalt, die die Natur etc.“
III. Aufz., S. 119, Z. 27
bis 120, Z. 35, 6 Verse: „Wenn eine Frau das Joch zerbricht
Dem Manne trotzt ins Angesicht etc.“

schließlich in selbständige Lieder, welche mit dem Gedankengange des Dialogs gar nicht verknüpft sind und nur zur Belebung der Handlung dienen; es sind dies die Trinklieder:

I. Aufz., S. 78, Z. 34 ff.: „Auf holder Bacchus etc.“
u. V. 2, S. 79, Z. 6 ff.: „Ja, mächt'ger Bacchus etc.“
S. 79, Z. 19, ff., 2 Verse: „Dies Glas gilt unseres Fürsten Heil! etc.“
S. 81, Z. 13 ff., 2 Verse: „Ohne Lieb' und ohne Wein, etc.“
Was wär' unser Leben?“

III. Aufz., S. 121, Z. 18 ff. — S. 122, Z. 22, wo der Chor das Lied

„Der Teufel ist ein böser Mann etc.“

singt und 4 Personen aus dem Chor je einen Vers (= Strophe) vorsingen; die Romanze S. 92, Z. 11 ff.:

„Es war einmal ein junges Weib etc.“,

welche zwischen Strophe 2 und 3 vom prosaischen Dialog unterbrochen wird, und das Schlußduett S. 122, Z. 25 ff.:

„Behaupten kritische Korsaren etc.“,

welches von Jobsen und Lene vorgetragen und durch das Chorlied: „Der Teufel ist ein böser Mann etc." beschlossen wird. Jene Schlußstrophe ist erst, nachdem das Stück von den Gottschedianern angegriffen worden war, hinzugefügt worden.

Wie dieses Verzeichnis der Lieder angiebt, sind fast alle Lieder zum einstimmigen Vortrag bestimmt. Duette sind nur: die Unterredung des Zauberers mit seinen Geistern, der Wechselgesang zwischen Lene und Herrn von Liebreich und die Schlußstrophe. Der Chor fällt nur bei den Trinkliedern ein.

Auf den Reim achtet Weiße ziemlich streng. Höchst mannigfaltig sind die Schemata, nach welchen Weiße reimen läßt. Neben den gewöhnlichen

a		a		a		a		a		a		a		a	
a		b		a		b		a		b		b		a	
b	u.	a	kommen vor	a	u.	b	u.	b	u.	c	u.	b	u.	b	u. a. m.
b		b		b		a		c		a		c		c	
c		c		b		a		c		b		c		c	
c		c		b		a		b		c		a		b	
												a		d	
														d	
														c	
														c	

Die einzelnen Verse haben 3 und 4 Hebungen. Mitunter stehen Verspaare mit 3 Hebungen unter Verspaaren mit 4 Hebungen. Nie reimen jedoch Verse mit 3 Hebungen auf Verse mit 4 Hebungen und umgekehrt.

Die Senkungen sind beliebig. Als etwas gewaltsamen Vers habe ich notiert

II. Aufz., S. 91, Z. 4: „Dem Junker die Lene, und Jobsen die Edelfrau zu",

der da reimt auf:

„Dann führt sie in einer bezauberten Ruh".

Getreu seiner englischen Vorlage schrieb Weiße auch eine Fortsetzung: ‚Der lustige Schuster oder der zweyte Theil vom ‚Teufel ist los'. Eine komische Oper in 3 Aufzügen.'

Hier gilt es den durch eine Geldspende des Herrn von Liebreich lüderlich und zum losen Teufel gewordenen Schuster Jobsen Zeckel zur Thätigkeit und geregelten Lebensweise zurückzuführen. Die Rolle des Zuchtmeisters fällt hierbei Herrn und Frau von Liebreich zu, welche durch eine recht plump eingefädelte Intrigue, indem Jobsen zum Zeugen eines vermeintlichen Ehebruchs seiner Frau mit Herrn von Liebreich gemacht wird, die Reue und Besserung des Schuhflickers erzielen.

Dieser zweite Teil fällt sehr ab gegen den ersten Teil. Sprache und Handlung sind sehr gewöhnlich und zogen Weißen herben Tadel zu. Die Ausführung ähnelt der des ersten Teiles, nur ist die Rolle des Zauberers, als eine selbständige, weggefallen und wird nur vorübergehend von Herrn von Liebreich festgehalten, ist ferner das Dienerpersonal vereinfacht dagegen der Handwerkerstand bedeutend vermehrt worden. Die eingesetzten Lieder stehen im ähnlichen Verhältnisse zum prosaischen Dialoge wie die des ersten Teiles, übersteigen jedoch diese an Derbheit der Sprache und dem Anstößigen der geschilderten Situation. Sie sind zuerst wieder von Standfuß sodann von Hiller in Musik gesetzt worden. Koch gab diesen Teil zum ersten Male in Lübeck am 18. Jan. 1759.

Während also Weiße sich erst durch Koch zur Operettendichtung drängen läßt und in seiner ersten Operette ‚Der Teufel ist los‘, Teil 1 und 2, soweit ich bis jetzt[1]) nachkommen konnte, lediglich eine freie Bearbeitung von Coffeys Singspiel ‚Devil to pay‘,Teil 1 und 2, mit Anlehnung an die französische Operettentechnik giebt, während Weiße bei zutreffender Beobachtung des Volkslebens eine moralisierende Verherrlichung der unteren Volksschichten erstrebt und dabei das Triviale, Derbe und Possenhafte möglichst begünstigt in der

[1]) Solange mir das Coffey'sche Stück und die französische Bearbeitung desselben durch Sedaine, welche Weiße zwischen der ersten und zweiten Bearbeitung seiner Operette in Paris kennen lernte und vermutlich bei seiner zweiten Bearbeitung benutzte, nicht vorliegen.

Handlung und Sprache des Stückes, ist Goethe in der ersten Fassung von ‚Erwin und Elmire‘, seines ältesten Singspiels, bei weitem anders vorgegangen.

Wie die Widmungsstrophe ‚An Belinde‘ angiebt, ist diese Dichtung Goethes Elisabeth Schoenemann, der Lili und Belinde in Goethes Gedichten, zugeeignet. Aus diesem Grunde und deswegen, weil sich in diesem Singspiele manche dem Verhältnisse des Dichters zu Lili verwandte Züge finden, ist man[1]) geneigt anzunehmen, ‚Erwin und Elmire‘ sei ausschließlich eine dichterische Wiedergabe jenes Liebesverhältnisses. Jedoch dieser Annahme steht die Entstehungsgeschichte des Singspiels entgegen.

K. J. Schröer hat im 88. Bande der von J. Kürschner herausgegebenen ‚Deutschen Nat.-Lit.‘ S. XXIII darauf hingewiesen, wie die erste Konzeption des Stückes mit der Straßburger Studienzeit des Dichters zu vereinbaren sei. Im Winter 1770/71 zu Straßburg las Goethe mit Herder O. Goldsmiths ‚Vicar of Wakefield‘. Daselbst studierte Goethe, angesichts des mächtig auf ihn einwirkenden Münsters, die deutsche Baukunst, stieß bei diesen Studien auf den Namen des Erbauers vom Straßburger Münster, Erwin von Steinbach, und gewann diesen Namen lieb. Ja noch mehr, Erwin von Steinbach war Goethes Idealfigur in Straßburg, mit welcher er sich identifizierte, gleichwie er sich mit den Trägern der Namen Belsazar, Götz u. a. dichterisch verwebte. Eine Dichtung Goethes, welche den Namen Erwin aufweist, kann daher sehr wohl zu jener Zeit in Straßburg geplant worden sein[2]). Hierin stimme ich Schröer bei. Nicht zugeben kann ich indessen, was Schröer fernerhin und vor Schröer Wilmanns im Goethe-Jahrbuch II. S. 149 ff. vermutet, bei der ersten Konzeption von Erwin und Elmire habe Goethen Herders Brautstand vorgeschwebt und das Stück für Herders Hochzeit, 2. Mai 1773, bestimmt.

[1]) S. u. a. Strehlke, G. W. (H) IX., S. 8, richtiger H. Düntzer, Frauenb. aus G. J., S. 274 f.

[2]) Vgl. auch Minor, Goethe-Jahrb., Bd. VIII. (1887) S. 231.

Ich kann weder die gereifte Persönlichkeit Herders[1]) in dem liebeskranken und deswegen lebensmüden Jüngling Erwin wiedererkennen noch die sentimentale[2]) Karoline Flachsland, Herders Braut, mit dem eigensinnigen, launischen und verwöhnten Kinde Elmire vergleichen. Auch die Hindeutung von Wilmanns und Schröer, die Rolle des Bernardo entspreche der Vermittlerstellung Mercks zwischen Herder und seiner Braut, halte ich nicht für überzeugend. Sie stützt sich auf folgende Punkte (vgl. Wilmanns S. 159 ff. u. Schröer S. XXIV):

Herder lernte nachweislich seine Braut in Mercks Hause kennen.

Merck leitete die französischen Sprachstudien von Karoline Flachsland.

Elmire sagt im Singspiele (S. 12, Z. 8 f. Schröer): „der nicht nur mein französischer Sprachmeister, sondern auch mein Freund und Vertrauter war?“ zu Bernardo.

Ich gestehe zu, daß Goethe, indem er diese Worte hinschrieb, an Mercks und Karolines französische Sprachstudien gedacht haben kann. Zwingend ist aber diese Annahme nicht. Die jungen Mädchen aus besseren Familien lernten zu damaliger Zeit die fremden Sprachen, aus Mangel an guten öffentlichen Schulen, wie die jungen Männer, von besonders für das Haus engagierten Sprachlehrern. Unter diesen waren gewiß gebildete Männer, welche zu ihren Schülern und Schülerinnen auch in ein freundschaftliches Verhältnis traten[3]). Konnten nicht Goethe bei jenen Worten ein solcher und irgend eine seiner Frankfurter, Leipziger oder Straßburger Freundinnen als Schülerin desselben vorschweben? Ferner aber verbietet die ganze Ausführung

[1]) Herder war damals Goethe weit überlegen an Erfahrung und Wissen und ein wegen seiner tiefen Gelehrsamkeit und seines scharfen Verstandes allgemein geachteter und gefürchteter Mann. Vgl. Haym, Herder, Bd. I.

[2]) Vgl. Briefe.

[3]) Vgl. D. W. (v. Loeper) I, 112, 323 u. Goethe-Jahrb. Bd. VII. (1886) S. 37 nebst Anm.

der Rolle Bernardos an Merck, als Vorbild zu derselben, zu erinnern. Der vermittelnde Bernardo tritt uns bald als väterlicher, zum Scherzen aufgelegter Freund, bald als Vertrauter und bald als Diener[1]) Elmirens entgegen. Zu keiner von diesen Gestalten paßt der feingebildete, bissige damals eher jugendliche als ältliche Merck.[2])

Von diesen[3]), Herder, dessen Braut und Merck betreffenden Vermutungen möchte ich absehen, jedoch mit Schröer daran festhalten:

Die erste Konzeption von ‚Erwin und Elmire' fällt in Goethes Straßburger Studienzeit (1770/71 W.)[4]).

Nehmen wir hierzu die bekannten Angaben Lavaters[5]), Heinzes[6]) und die Veröffentlichung des Stückes im Märzhefte der Iris vom Jahre 1775, so würden sich die Nachrichten über die Entstehung von Goethes ‚Erwin und Elmire' so zusammenfassen lassen:

In Straßburg (Winter 1770/71) konzipiert Goethe das Stück, am 20. Juli 1774 liest er Lavater daraus vor, am 21. Februar 1775 ist es im Drucke und im März 1775 ist es veröffentlicht.

Aus diesen Daten ist ersichtlich, daß ‚Erwin und Elmire' nicht allein aus dem Verhältnisse Goethes zu Lili hervorgegangen ist. Goethe lernte Lili in den letzten Tagen des Jahres 1774 kennen[7]) und wurde mit ihr verlobt etwa in

[1]) Einen ‚cynischen Spötter', wie Schröer S. XXVII will, darf man Bernardo wohl kaum nennen.

[2]) S. Briefe an und von J. H. Merck, herausgeg. v. Karl Wagner. 3 Bde., Darmstadt 1835, 1838 u. 1847.

[3]) S. ausserdem noch S. 22 Anm. 2 dieser Abhdlg.

[4]) Vgl. auch Goethes ‚Ephemerides' S. 26.

[5]) Lavater, Tagebuch vom 20. Juli 1774: „Goethe las uns aus seiner Elmire, einer Operette." Vgl. G. W. XXII. S. 421.

[6]) Heinze schreibt an J. S. Jacobi am 21. Febr. 1775: „Jetzt habe ich zween Bogen Korrektur vor mir liegen, in Goethes Operette (Erwin u. Elmire) Komma, Kolon, Semikolon und Punktum zu machen, Ausrufungszeichen in Fragezeichen zu verwandeln, zz in tz". Vgl. G. Martin, Qu. u. F. II. Straßb. S. 15.

[7]) Vgl. G. W. XXIII. S. 146 u. Anm. 619.

der ersten Hälfte des April 1775.[1]) Am 21. Februar 1775 war das Stück, wie wir eben sahen, im Drucke. Was also aus des Dichters Liebesverhältnis zu Lili in das Singspiel hineingelegt worden ist, muß aufgenommen worden sein in der Spanne Zeit von Ende 1774 bis etwa Mitte Februar 1775. Daß der Dichter thatsächlich den in dieser Zeit durch seine Beziehungen zu Lili erlittenen Liebesschmerz und Liebeskummer in sein ältestes Singspiel hineinverwebt hat, gesteht er bekanntlich an mehreren Stellen seiner Werke[2]).

Zweifellos sind daher in ‚Erwin und Elmire' ältere Bestandteile aus der Zeit vor dem Jahre 1775 und jüngere, welche in den ersten Monaten des Jahres 1775 hinzugekommen sind, enthalten. Letztere gaben dem Ganzen die Gestalt, welche im Märzhefte der Iris vom Jahre 1775 vorliegt und von hier, als älteste Fassung des Stückes, in Goethes Werke aufgenommen worden ist.

Also im vollen Gegensatze zu Weiße, welcher aus Rücksicht für einen bankerotten Schauspieldirektor und entsprechend dem Geschmacke des zeitgenössischen Theaterpublikums zum Operettendichter wird, geht Goethe an die Abfassung von Operetten, teils um sich in dieser damals beliebten Dichtungsgattung zu versuchen, teils das, was auf ihm lastet, sich vom Herzen zu schreiben.

Aber auch zu seiner englischen Vorlage stellt sich Goethe anders als Weiße zu der seinigen.

Weiße nimmt die Fabel des Coffeyschen Stückes, wie sie ist, herüber, weil sie in England volle Häuser gemacht und in Deutschland in der von Borckschen Bearbeitung an einigen Plätzen auch gefallen hatte.

Goethe wählt die Ballade aus ‚Goldsmiths Vicar', weil er in derselben seinen eigenen Herzenserlebnissen Verwandtes entdeckt.

---

[1]) S. G. W. XXIII. S. 165 u. Anm. 653.

[2]) S. Dichtung u. W. Italien. Reise. Tages- und Jahreshefte.

Schließlich ist die Verarbeitung der Vorlagen bei beiden Dichtern eine verschiedene.

Weiße rückt in den Gang der von Coffey entlehnten Fabel Lieder ein, denen er in Form und Sprache viel Volkstümliches verleiht und deren zumeist derb-komischer Inhalt bei der großen Menge, wie er als gründlicher Kenner des Volkslebens wußte, entschieden Anklang finden würde. Hiermit in Verbindung steht die Tendenz Weißes, das Treiben des niederen Volkes zu schildern und für dasselbe zu erwärmen; hieraus erklärt sich der lose Zusammenhang der Mehrzahl der eingelegten Lieder mit der Handlung des Stückes.

Goethe folgt fast ausschließlich seinen eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, seinem inneren Drange, seinem dichterischen Genius, und verwertet in diesem Sinne die englische Ballade.

Dem Kenner der Lebensverhältnisse des jungen Goethe und dem aufmerksamen Leser seines ältesten Singspieles entgeht nicht, wo der Dichter in dieser Dichtung auf persönliche Verhältnisse anspielt. Schröer hat einige solche Stellen auf S. XXV Anm. gesammelt, und von dem Liede: „Ihr verblühet, süße Rosen, etc." wissen wir aus Goethes eigenen Worten[1]), daß es jenen durch Lili verursachten, ‚zarten, empfindlichen Zustand' und ‚die Anmut jenes Unglückes' ausdrücke. Auch jener anmutigen Ballade von dem Veilchen und der Schäferin scheinen persönliche Erlebnisse des Dichters zu Grunde zu liegen, jedoch nicht in Beziehung zu Lili, da dieses Gedicht bereits im Januar 1774[2]) erwähnt wird. Obwohl Goethe sein ältestes Singspiel mehrere Jahre hindurch unvollendet mit sich führte und obwohl er daran, oft abbrechend, in den wechselreichsten Stimmungen geschrieben haben mag, so sind doch indivi-

[1]) Vgl. Werke XXIII. S. 94 f. Viehoff, Goethes L. B. II. widerspricht dem.

[2]) S. G. W. I. S. 117.

duelle Züge darin unverkennbar. Eine feste Gestalt erhielt das Ganze in der ersten Zeit der Bekanntschaft mit Lili, und der Abschluß wurde dem Dichter damals dadurch erleichtert, daß er Lili mit der Heldin der schon in Straßburg liebgewonnenen englischen Ballade mehrfach identifizieren konnte.

Diese — Angelina — ist das einzige Kind eines mächtigen Lords an der Tyne Strand. Sie soll sich vermählen. Zahllose Freier bestürmen sie mit wahren oder erheuchelten Liebesversicherungen. Auch der tugendhafte, aber vermögenslose Edwin nähert sich ihr, gewinnt sie lieb, spricht aber in ihrer Gegenwart nie von seiner Liebe zu ihr. Angelina ist stolz, übermütig und leichtfertig. Ihr herzloses Spiel treibt Edwin von ihr weg in die Einsamkeit und Wildnis, wo er wohl umgekommen ist. Schuldbewußt folgt ihm Angelina, um da, wo er für sie gestorben ist, den Tod für ihn zu leiden. Sie hat Männerkleidung angelegt und irrt in der Wildnis herum, bis sie unerwartet von dem als Klausner nicht wiederzuerkennenden Edwin gefunden wird. Edwin beherbergt sie möglichst gastlich in seiner ärmlichen Hütte, ohne zu wissen, daß er in dem Jüngling ein Mädchen — Angelina — aufnimmt. Trotzdem er den Verirrten durch Speise, Trank und milden Zuspruch aufzurichten sucht, bleibt dieser schwermütig und in sich verloren. Plötzlich errät Edwin einen weiblichen Gast — Angelina erzählt ihr Schicksal — beide erkennen sich wieder und sind vereint.

Vornehm, reich, stolz, umworben, anziehend, abstoßend und übermütig erscheint Angelina in der Ballade, bevor sie von Reue und Bußfertigkeit über ihr Verhalten gegen Edwin ergriffen wird. Ebenso trat Lili anfänglich dem jungen Goethe entgegen, und dieser wird sich vielleicht öfters in Edwins Lage befunden und in seinem Innersten einen ähnlichen Ausgang seines Verhältnisses zu Lili herbeigesehnt haben, wie es von Edwin und Angelina in jener Ballade berichtet wird. Hierfür mag der Inhalt von Goethes

Dichtung sprechen: Olimpia findet ihre Tochter Elmire traurig an einem Tische ihrer Wohnung sitzen. Elmire trauert um den durch ihre Schuld verschollenen, vermutlich gestorbenen Erwin. Die Mutter kennt diese Veranlassung zur Betrübnis ihrer Tochter anscheinend nicht, glaubt vielmehr, ihr Kind sei von einer ihrer gewöhnlichen Launen befallen und sucht Elmiren, unter lebhaften Angriffen[1]) auf die vom Vater befürwortete, nach ihrem Dafürhalten verkehrte Erziehung der Tochter, den Kopf zurechtzusetzen. Jedoch vergeblich. Nachdem Olimpia in den Garten vorausgegangen ist, überhäuft sich Elmire mit den bittersten Selbstanklagen über ihre Herzlosigkeit gegen Erwin, welche diesen zur Verzweiflung, ja, vielleicht gar zu Schlimmerem getrieben hat. Da kommt Bernardo, macht Elmire absichtlich in leichtfertiger Weise mit dem Tode Erwins bekannt, indem er sie mit dem Gedanken tröstet, an welchem manche in ihrer Lage keinen Anstoß nehmen würde, daß, wenn sie den Einen nun nicht mehr heiraten könnte, sie doch einem Anderen ihr Herz und ihre Hand schenken möchte. Elmire ist über das ganze Benehmen ihres sonst so würdigen und teilnehmenden Freundes und Lehrers empört und erwidert sehr heftig. Bernardo, welcher sich nur von der aufrichtigen Liebe Elmirens überzeugen wollte, weiß diese nun für ein anmutiges Thal, dem Sitze eines zu helfen fähigen Heiligen, zu interessieren. Elmiren verlangt's, den heiligen Mann kennen zu lernen. Diesem Wunsche kommt Bernardo bereitwillig entgegen und erklärt geradezu, die Bekanntschaft mit dem ehrwürdigen Manne sei für Elmire notwendig, um Ruhe und Zufriedenheit wiederzuerlangen. Während nun Elmire Vorkehrungen zu ihrem Ausfluge trifft, eilt Bernardo zu Erwin, der in jenem anmutigen Thale als Einsiedler lebt, bringt diesen in gleicher Absicht wie Elmire durch allerlei Spöttereien gegen sich auf und veranlaßt ihn schließlich, nach der Versicherung

[1]) Vielleicht eine Anspielung auf die von Goethes Vater an Kornelia geübte Erziehungsmethode.

von Elmirens aufrichtiger innigster Liebe für ihn, halb ungläubig zur Maskerade als Eremit mit langem Gewande und weißem Barte. Das nötige Kostüm hat er gleich mitgebracht und wirft es Erwin in einem Bündel zu. Erwin zieht sich in seine Hütte zurück. Inzwischen hat sich Elmire genähert, wird von Bernardo empfangen und bedeutet, der Heilige dürfe infolge eines Gelübdes einige Monate kein Wort reden. Es empfehle sich daher, sobald er erscheine, kecklich an ihn heranzutreten und ihm unumwunden ihr Herz zu eröffnen. Dies geschieht, nachdem Erwin, als Eremit, aus seiner Hütte getreten und Bernardo zurückgewichen ist. Erwin hört stumm Elmirens Selbstanklage an und antwortet dann auf einer Schreibtafel, welche er Elmiren überreicht. Die von Erwin niedergeschriebenen Worte ‚Er ist nicht weit' entdecken Elmiren den wahren Zusammenhang der Situation und bewirken die friedliche Lösung des Stückes.

Eine Vergleichung des Inhalts beider Gedichte ergiebt, daß Goethe sich in den Hauptpunkten an seine englische Quelle angelehnt hat:

In beiden Gedichten ist der Grund für die Entzweiung derselbe, die zu spät bereute Koketterie der Geliebten, in beiden haben sich die verschmähten Liebhaber in die Einsamkeit zurückgezogen u. s. w., und auch der Ort und die Wohnung der Verbannten wird in beiden Dichtungen gleich geschildert: ein schön gelegenes Thal — eine ärmliche Hütte. Und endlich führen beide Dichter das wirksame Motiv an, daß das Mädchen den Geliebten für tot hält.

Demgemäß findet sich auch Übereinstimmung zwischen beiden Gedichten hinsichtlich einzelner Gedanken; z. B.:

1.

"And[1]), ah, forgive a stranger rude, "A wretch forlorn," she cry'd,	„Und[2]), o, vergieb, rufte sie aus, einer unhöflichen Fremden, einer Elenden und Verlassenen,

---

[1]) Ich citiere nach der Originalausgabe von O. Goldsmiths Vicar of W. London, Printed for F. Newberg in Pater-Noster-Row 1766, welche Goethe benutzt haben kann, Kap. 8.

[2]) Ich citiere nach der Übersetzung des ‚Vicar' aus dem Jahre 1767,

"Whose feet unhallow'd thus intrude,	daß ihr unheiliger Fuß die Stätte
"Where heav'n and you reside.	betreten hat,
	worinne der Himmel und du wohnen."

Erwin und Elmire (Schröer), S. 25, Z. 30 u. f., u. S. 26, Z. 5 u. f., u. Z. 17 u. f.

Sieh' mich[1]), Heil'ger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin.

2.

"Who seeks for rest, but finds despair	„Welche Ruhe sucht, aber keine andere
"Campanion of her way.	Gefährtin ihres Weges findet, als die
	Verzweiflung."

Erwin und Elmire, S. 25, Z. 32 f.:

„Angst und Kummer, Reu' und Schmerz
Quälen dieses arme Herz."

3.

"Among the rest young Edwin bow'd	„Unter dem Haufen bückte sich auch
"But never talk'd of love,	der junge Erwin;
	redete aber niemals von Liebe.
"In humble simplest habit clad,	Er war in ein demüthiges einfaches
"No wealth nor power had he;	Gewand gekleidet;
"Wisdom and worth were all he had,	er hatte weder Reichthum noch
"But these were all to me.	Macht.
	Rechtschaffenheit war alles, was er
	hatte,
	aber das war auch für mich alles[2]).

Leipzig, bei M. G. Weidmanns Erben und Reich, welche Goethe gleichfalls benutzt haben kann (z. B. auch in Sessenheim). Diese Übersetzung ist, abgesehen von der Romanze, nicht übel. Die Romanze ist aber, wie mir scheint, mißglückt in der Übersetzung. Ob dies dieselbe Übersetzung ist, von welcher Herder an Karoline schreibt, daß sie dem Übersetzer mißraten, vgl. Lebb., wage ich nicht zu entscheiden.

[1]) Die Iris-Ausgabe, vgl. 2. Bd, 1775, S. 211, hat kein Komma.

[2]) Auf diese $1^1/_2$ Strophen läßt Wilmanns, Goethe, Jahrb. II., S. 151, eine Strophe folgen (nach welcher Übersetzung?) von diesem Wortlaute:

„Und wenn er mir in Waldeskluft
Der Liebe Lieder sang,
Lieh er dem Weste süßen Duft,
Musik dem Bergeshang" —

und schreibt an jener Stelle von diesen $2^1/_2$ Strophen: „Von den Strophen, in denen Edwins Liebe geschildert wird, mag die Erfindung (sc. des Singspiels ‚Erwin und Elmire') ausgegangen sein. Die zweite Strophe

Erwin und Elmire, S. 26, Z. 1—4:

„Ach! es war ein junges Blut,
War so lieb, er war so gut;
Ach! so redlich liebt' er mich,
Ach! so heimlich quält er sich —".

und Erwin und Elmire, S. 9, Z. 12—14, sagt Olimpia:

„Es war ein lieber guter Junge (sc. Erwin). Sonst so still, so sanft — Seine Geschicklichkeit, sein Fleiß ersetzte den Mangel eignes Vermögens."

4.

"For still I try'd each fickle art,	„Denn stets versuchte ich jeden unbeständigen
"Importunate and vain;	Kunstgriff des Ungestüms und Stolzes;
"And while his passion touch'd my heart,	Und indem seine Liebe mein Herz rührte,
"I triumph'd in his pain.	frohlockte ich über seinen Schmerz".

Erwin und Elmire, S. 26, Z. 7—10:

„Ich vernahm sein stummes Flehn,
Und ich konnt' ihn zehren sehn,
Hielte mein Gefühl zurück,
Gönnt' ihm keinen holden Blick."

(„Er war in ein demüthiges einfaches Gewand gekleidet etc.") läßt sich wohl auf Herder beziehen; aber sie ist zu allgemein, sie beweist nichts. Bemerkenswerter ist die letzte („Und wenn er mir in Waldeskluft etc.)", und Wilmanns berichtet nun nach Zeugnissen Herders und seiner Braut, wie diese in dem Walde der Fasanerie bei Darmstadt sich öfters in ähnlicher Situation befunden hätten, wie sie in jener Strophe „Und wenn er mir in Waldeskluft etc." von Edwin und Angelina geschildert wird und schließt dann diesen Passus mit den Worten: „Als Goethe später in den Darmstädter Kreis trat, lernte er natürlich diese Plätzchen (in der Darmstädter Fasanerie) und ihre Bedeutung für Herders Liebe kennen. Die Situation konnte leicht die Erinnerung an die Romanze (Edwin und Angelina) wecken und ihre Verschmelzung mit dem Leben des Freundes veranlassen". Das wäre ja wohl denkbar, wenn nur Goethe diese Strophe „Und wenn er mir in Waldeskluft etc." damals gekannt hätte. Aber Goethe konnte jene Strophe nicht kennen, da weder die Originalausgabe des ‚Vicar' vom Jahre 1766, noch die Übersetzung des ‚Vicar' vom Jahre 1767 jene Strophe aufweisen. Wie es sich in dieser Beziehung mit der Überlieferung der Romanze im ‚Vicar' verhält, vermochte ich bis jetzt nicht festzustellen. So viel ergab jedoch mein Nachforschen, daß auch eine Originalausgabe der ‚Vicar' vom Jahre 1789, Berlin, Mylius, diese Strophe nicht enthält, sondern erst eine Originalausgabe aus diesem Jahrhundert.

5.

"Till quite dejected with my scorn, "He left me to my pride; "And sought a solitude forlorn, "In secret, where he dij'd.	„Bis daß er durch meine Verachtung gänzlich niedergeschlagen, mich meinem Stolze überließ, und eine verlassne Einöde aufsuchte, worinne er heimlich starb."

Erwin und Elmire, S. 10, Z. 3 u. 11:

„Mein Stolz hat ihm das Herz gebrochen".

und Erwin und Elmire, S. 26, Z. 13—16:

„Ach! so neid'scht' und quält' ich ihn;
Und so ist der Arme hin!
Schwebt in Kummer, Mangel, Not,
Ist verloren! er ist tot!"[1])

6.

"But mine the sorrow, mine the fault, "And well my life shall pay;	„Aber mein war der Kummer, mein auch die Schuld; und ich will sie mit meinem Leben bezahlen."

Erwin und Elmire, S. 25, Z. 34 u. f., u. S. 26, Z. 11 u. f.:

„Sieh mich vor dir unverstellt,
Herr, die Schuldigste der Welt."

und S. 10, Z. 4 u. 12:

„O Liebe! gieb mir den Tod."

7.

"Soft as the dew from heav'n descends, "His gentle accents fell:	„Sanft wie der Thau vom Himmel herabsteigt, entfielen seine freundlichen Worte seinen Lippen".

Erwin und Elmire, S. 16, Z. 8—10, spricht Bernardo: „Ich mag die goldnen Worte nicht wiederholen, die aus seinem Munde flossen".

Vgl. auch den Eingang der englischen Ballade und Erwin und Elmire, S. 14, Z. 31 — S. 16, Z. 29 u. a. m.[2]).

Verhält sich, wie wir sehen, Goethe, der Mensch und Dichter, zu dem Inhalte seines ältesten Singspiels ganz anders, als Weiße in gleicher Eigenschaft zu dem Stoffe seiner ältesten Operette, so beobachtet Goethe in Hinsicht auf Form und technische Ausführung seiner Dichtung doch vielfach die von Weiße der Operette in Deutschland ge-

---

[1]) Iris, S. 212, liest: „der arme", „Noth", „verlohren", „Er" u. „todt"

[2]) Ob Goethe ausschließlich Original oder Übersetzung benutzt, ließ sich nicht feststellen. Vermutlich beides.

gebene Gestalt. Fassen wir die in ‚Erwin und Elmire' handelnden Personen: Olimpia — Bernardo — Erwin und Elmire näher ins Auge, so erkennen wir in ihnen Typen aus den Weißischen Operetten:

Olimpia . . . . . die zänkische Alte,
Bernardo . . . . der Vermittler,
Erwin und Elmire . ein naives Liebespaar, das sich entzweit hat — sich versöhnt — vereinigt.

Indessen sämtliche vier Personen sind edler gehalten als die entsprechenden Typen bei Weiße, welcher sich damit begnügte, seine Operettenfiguren aus dem Leben, ja, man kann sagen, von der Straße auf die Bühne zu setzen. Dies zeigt eine Gegenüberstellung der Olimpia und z. B. der Pachtersfrau Marie in Weißes „Aerndtekranz", des Bernardo und z. B. des Zauberers in Weißes ‚Teufel', des Liebespaares Erwin und Elmire und irgend eines der naiven Liebespaare bei Weiße, z. B. Gürge und Lottchen in ‚Lottchen am Hofe'.

Marie, die Pachtersfrau im ‚Aerndtekranz', ist durch und durch eine Gestalt aus dem Leben. Charakteristisch für sie wie für viele Frauen dieses Standes und Berufes ist das Liebäugeln mit den vornehmen Leuten — mit den Städtern. Der parfümierte, wohlfrisierte, schöngekleidete Kammerdiener ihres Pachtherrn ist ihr Ideal, sie würde sich glücklich schätzen, einen solchen vornehmen Herrn als ihren Tochtermann zu wissen. Aussprüche wie: „Die Bauern[1]) sind also wohl vornehmer als der Junker, und der Großknecht vornehmer als des gnädigen Herrn Kammerdiener, Monsieur Rosenwasser?" oder: „Sage, was du willst. Der gnädige Herr und Monsieur Rosenwasser haben schönere Kleider, also sind sie vornehmer, und wenn du (Thomas) schöne Kleider hättest, so wärst du auch ein Monsieur Thomas, und ein Monsieur und eine Madame sind doch vornehmer . . ." kennzeichnen sie als eine urteilslose,

[1]) Ich citiere nach der 2. vermehrten Auflage der komischen Opern, Leipzig, 1770—72. Eine frühere Ausgabe konnte ich nicht erhalten.

in ihre vorteilhafte Ansicht von den gutgekleideten und deshalb vornehmen Leuten vernarrte Frau. Auf ihre Tochter Lieschen sucht sie in diesem Sinne, im Widerspruche mit dem Vater Thomas, einzuwirken, schilt deren Neigung zum schmutzigen Bauern Peter und bringt es nach Art einer alten Kuppelmutter auch wirklich dahin, daß Lieschen ihrem Peter für einige Zeit abgeneigt wird. Zum Schluß, da thatsächlich Lieschen dem Peter zugeteilt wird, kann sich Mutter Marie nicht der Worte enthalten: „Freylich hätte ich gern einen vornehmen Schwiegersohn . . .“

Anders ist Olimpia gezeichnet. Zwar auch sie tritt uns als eine Frau aus dem Leben entgegen: wohlhabende Bürgerin mit gesundem Urteil, kräftiger und überzeugender Sprache, die ihr mißvergnügtes Töchterchen zur Raison bringen will. Wenn der Dichter ihr aber hierzu die zutreffendsten Urteile über die damalige Mädchenerziehung in den Mund legt, wenn er sie den Trübsinn der Tochter mit so geschickten Mitteln, wie sie kaum ein erfahrener Pädagog in dieser Situation gleich finden würde, bekämpfen läßt, kurz, wenn er ihr alles verleiht, um sie zu einer sympathischen Frau und Mutter zu gestalten, so hebt er sie über ihren Stand und ihr wirkliches Anschauungsvermögen hinaus, er idealisiert sie.

Der Zauberer in Weißes Teufel ist einer jener Hokuspokusmacher, wie sie im vorigen Jahrhundert auf Messen und Jahrmärkten zu Dutzenden herumliefen, heutzutage vereinzelt sich auch noch sehen und hören lassen. Er sucht durch einen der Menge imponierenden Namen (Dr. Mikroskop), durch vermutlich rechtzeitig verbreitete Gerüchte über seine Künste (Sternguckerei — Prophetengabe — Kalendermacherei u. s. w.) von vornherein Respekt einzuflößen und für seine Person einzunehmen. Tritt er dann in einen dergestalt auf sein Erscheinen vorbereiteten Kreis ein, so bestrebt er sich, durch ein geheimnisvolles Benehmen, durch sonderbare Gesten, durch eine unnatürlich geschraubte und geschnörkelte Sprache, die alle etwas Besonderes vorstellen

sollen, wie der ganze Kerl, die Anwesenden zu überraschen, stutzig zu machen, von seiner Überlegenheit zudringlich zu überzeugen, und zumeist gelingt ihm das bei dem größeren und beschränkteren Teile seines Publikums. Genug auch dieses ist eine Figur aus dem Alltagsleben wenn nicht gar von der Leipziger Messe.

Bernardo ist seines Zeichens französischer Sprachlehrer; er ist als solcher auch Elmirens Freund und Vertrauter geworden. Die weitere Ausführung seiner Rolle im Singspiele ist aber, um es kurz zu sagen, die des Geschäftsträgers in Liebessachen ‚Erwin und Elmire'. Die ganze Rolle ist eine ideale, denn thatsächlich giebt sich im menschlichen Leben keiner damit ab, berufsmäßig der Wiederhersteller zerrütteter Liebesverhältnisse zu werden.

Schließlich Gürge und Lottchen und Erwin und Elmire. Gürge und Lottchen sind Kinder vom Lande: einfach und aufrichtig in ihren Gefühlen und Gesinnungen, derb im Ausdruck derselben; vgl. Gürge:

„Ihr Kuß ist mir
Die schönste Schnabelweide;
Kein Bock hüpft so voll Freude,
Als mir das Herz bei ihr."

Wie alle von Weiße geschilderten Landschönen ist Lottchen, entsprechend dem Leben, nicht frei von Schalkhaftigkeit und einem Anflug von Koketterie (vgl. ihr Verhalten Astolph gegenüber, I. Aufz. 4—8. Auftr.). Ihr unverdorbener Natursinn tritt namentlich hervor im II. Aufz. 1. Auftr., wo sie zur ‚Dame' angeputzt wird, und im 2. Auftr., wo ihr Fabriz schließlich die Worte sagt: „Sie müssen in Ihrer Sprache mehr Feinheit, mehr Delicatesse annehmen, denn unter uns gesagt, Ihr Ton ist ein wenig bäurisch. Sie sagen alles zu deutlich heraus. Sie müssen in Ihrer Stimme etwas schleppendes, lispelndes, weichliches annehmen."

Auch Gürges Auftreten bei Hofe verrät durch und durch den Bauer. Bezeichnend für ihn sind seine Worte

im III. Aufz. 7. Auftr.: „Noch kann ichs gar nicht glauben, was sie mir vorgeschwatzt haben. — Lottchen soll mit dem Prinzen hierherkommen? — heimlich? — alleine? — Wenn das wahr ist, so will ich auch ein rechter Tyger werden. Ja, Grausame! ich will Dich einen Nickel, eine Verrätherin, eine Undankbare nennen; vor aller Welt, vor allen den schönen Monsieurs und Madamen will ich Dich so nennen: darnach will ich an einen Fluß gehen und mich ersäufen, und darnach — darnach — sollst Du mich nimmermehr wieder zu sehen kriegen. —" Diese Drohung wahrzumachen hat Gürge im weiteren Verlaufe des Stückes nun nicht nötig, denn Lottchen, die ihrem geliebten Gürge seines Mißtrauens wegen nur einen Possen hat spielen wollen, eröffnet bald ihr verdecktes Spiel dem verdutzten Liebhaber, und beide kehren, glücklich in ihrer gegenseitigen befestigten Zuneigung und belehrt über die Vorzüge ihres Dorfes und ihres Standes, dem verderbten und verachteten Hofe den Rücken.

Sind Gürge und Lottchen Naturkinder im vollen Sinne des Wortes, so zeigen Erwin und Elmire mehr städtische Politur. Erwin hat mit Erfolg die Beamtenlaufbahn betreten. Elmire ist das verzogene Kind einer gut situierten Bürgerfamilie. Die übertriebene Art und Weise, wie sich beide ihrem Liebesschmerz hingeben, wie sie die reale Welt um sich vergessen, wie Elmire sich Vorwürfe über Vorwürfe wegen ihres herzlosen Benehmens gegen Erwin macht, wie dieser jener sein ganzes Unglück zuschreibt, ist das Produkt sehr reicher Phantasie, ist Idealisierung, und wir stimmen Bernardo unwillkürlich bei, welcher gegen Ende spricht: „Wir beide (Olimpia und Bernardo) haben mit größter Sorgfalt auch schon euern häuslichen und politischen Zustand in Ordnung gebracht, woran sich's meistentheils bey so idealischen Leutchen zu stoßen pflegt;" vgl. S. 29, Z. 12—15.

Aus diesen Beispielen erhellt die idealisierende Charakterisierung Goethes gegenüber der völlig naturalistischen

Zeichnung Weißes. Jedoch wohlverstanden, Goethe bringt auf einen stets realen Untergrund seine idealistische Färbung an; seine Personen sind keineswegs Menschen ohne Fleisch und Blut. Weiße nimmt und giebt die Menschen, wie sie sind.

Ferner bedient sich Goethe in der Sprache seines Singspiels ‚Erwin und Elmire' der von Weiße angewendeten charakterisierenden Mittel.

Weiße läßt z. B. seinen Schuhflicker Jobsen Zeckel saufen statt trinken, Maul[1]) statt Mund, hämmern, abbläun, schmieren, ausklopfen statt schlagen u. a. ä. sagen. Diese von Weiße zur Charakterisierung des Individuums absichtlich der Volkssprache entlehnten Ausdrücke verfehlten in Verbindung mit den passend eingestreuten landesüblichen Schimpfworten und den gelegentlich eingeflochtenen sprichwörtlichen Redensarten ihre beabsichtigte Wirkung nicht. Indessen Weiße beschränkt sich hierbei fast ganz auf den Wortschatz der Volkssprache und hütet sich besonders, dialektische Formen zu dem angegebenen Zwecke zu verwerten.

Goethe geht viel weiter und schöpft bei weitem reichlicher aus der Volkssprache. Er begünstigt nicht nur den Wortschatz, sondern nimmt ganze Wendungen und Konstruktionen und vor allem dialektische Eigentümlichkeiten, zahlreiche Sprichwörter und volkstümliche Redensarten und dazu auf Grund eingehender Studien alter Volksbücher, Chroniken, Lebensbeschreibungen u. d. m. mit Vorliebe veraltete Formen und altertümliche Worte auf und erzielt auf diese Weise eine natürlichere und lebendigere Sprache und ein schärferes Konterfei der ihm vorschwebenden Originale als Weiße.

Wir erinnern uns hier der eigenen Berichte Goethes

---

[1]) Der Ausdruck ‚Maul' war allerdings zu Weißes Zeit noch nicht so ausgesprochen vulgär wie heutzutage; vgl. z. B. Lessings ‚Minna von Barnhelm', wo Tellheim, das Fräulein und Franziska ‚Maul' ohne Scheu für ‚Mund' brauchen.

über seine Sprache und dessen, was K. Burdach über die Sprache des jungen Goethe nachgewiesen hat.[1]) In alten Chroniken lernt Goethe lesen, zu einer Zeit, da Gottsched, Klopstock und Dornblüth jeder in seiner Art die deutsche Sprache zu gestalten bemüht sind. In Leipzig muß er sein Frankfurter Deutsch eintauschen gegen die von Gottsched-Gellert-Weiße befürwortete dialektlose Sprache. In Straßburg, wo er durch Rousseaus Lehre[2]) zur Natur hingewiesen wird, wo er Herder fand und dessen Satz von dem naturnotwendigen Zusammenhange zwischen Gedanken und Empfindungen und dem Ausdrucke kennen lernte[3]), räumt er dem Dialekte seine volle Bedeutung wieder ein und beginnt von diesem Gesichtspunkte aus seine Sprache auszubilden.

In ‚Erwin und Elmire' tritt uns, wie im ‚Götz', wie im ‚Werther', die Sprache des jungen Goethe entgegen; zur Charakterisierung, namentlich der Person der Olimpia, scheint uns folgendes zu dienen:

Aus dem Wortschatze der Volkssprache:

„das verfluchte Zeug", S. 7, 22; „tappeln" = versuchen, S. 7, 24; „Pfirschen" = Pfirsiche, S. 8, 30; „petzen" = kneifen, S. 15, 25; „Knöpfe" = Einfälle, S. 8, 30.

Vulgäre Redensarten:

„wenn dir eine Ratte durch den Kopf läuft", S. 3, 19; „daß du das Maul hängst", S. 3, 20; „die nach allen Mannsleuten angelt", S. 4, 10.

Dialektische Eigentümlichkeiten:

„wilt" für willst, S. 4, 13; „stickt" für steckt, S. 4, 21; „ritte" für ritt, 1. pers. Sing. praet. S. 15, 8; „Würklichkeit" für Wirklichkeit, S. 16, 13; „lauft"

---

[1]) S. Verh. der 37. Vers deutscher Philol u. Sch. zu Dessau 1884, Leipzig, 1885, S. 166 ff.

[2]) Vgl. Rousseaus Einfluß auf die Sprache von Goethes ‚Werther' bei E. Schmidt, Richardson-Rousseau-Goethe.

[3]) Vgl. Haym, Herder, I. S. 401 ff. a. a. O.

für läuft, S. 23, 26; „hielte“ für hielt, 1. pers. Sing. praet. S. 26, 9.

Altertümliche Formen:

„gerochen“ für gerächt, S. 10, 1; „daß“, causal = weil, S. 21, 26.

Von Klopstock beeinflußt in verb. simpl. für. v. comp.; „passen“ = aufpassen, abpassen, S. 7, 31; „irren“ = beirren, S. 9, 20; „enden“ = beenden, S. 13, 11; „flohene“ = entflohene, S. 24, 11.

Von Klopstock beeinflußt in Adjectivis, wie: „still“, S. 9, 12; „golden“, S. 16, 8; „schaudervoll“, S. 17, 16.

Eigentümliche Konstruktion:

„in Garten gehen“ für in d e n Garten gehen, S. 3, 4. (So oft nach „in“.) „es hat mich gekostet“ für „es hat mich v i e l gekostet“, S. 19, 18[1]).

Sodann hat Goethe in der äußeren Einrichtung seines ältesten Singspieles die Operetten Weißes sich zum Muster genommen.

Weiße hat, wie wir S. 5 sahen, sowohl seiner ältesten[2]) Operette wie allen folgenden, entsprechend seinen Vorbildern, den französischen Operetten, zwei Hauptbestandteile, den Dialog und die Liedeinlagen, gegeben. Hinsichtlich des Dialogs hält sich Weiße freier als die französischen

---

[1]) ‚Es hat mich gekostet‘, S. 19, 18, nach Analogie des französ. ‚me coûte‘ für ‚me coûte beaucoup‘; vgl. Schröer, S. 19, Anm. Auch bei Weiße Einfluß der franz. Sprache unverkennbar, der z. B. seinen Handwerkern Worte wie: Assemblée, purgieren u. a. anstatt der entspr. deutschen giebt.

[2]) Schon auf S. 7 Anm. 1 wurde darauf hingewiesen, daß Weißes ‚Teufel‘ in der von uns erreichbar ältesten Fassung vom Jahre 1768 der Sedaine'schen Bearbeitung von Coffeys ‚Teufel‘ nachgebildet ist. Leider habe ich das Verhältnis von Weißes ‚Teufel‘ zu Sedaines und Coffeys gleichnamigen Stücken nicht feststellen können, da es mir nicht möglich war, diese fremdländischen Operetten zu erhalten. Die inländischen Bibliotheken besitzen diese nicht. Die Kaiserliche Hofbibliothek zu Wien besitzt sie, wie mir Herr Prof. Minor gütigst mitteilte, sie hat jedoch mein Gesuch um gefällige Zusendung derselben unberücksichtigt gelassen.

Operettendichter, indem er nicht, wie jene, sich des versifizierten, sondern des prosaischen Dialogs bedient.

Genau so hat Goethe die Lieder zu ‚Erwin und Elmire‘ einem prosaischen Dialoge einverleibt. In späteren Jahren (vgl. Brief vom 12. Sept. 1787 aus Rom u. a. m.) sah Goethe mit Geringschätzung auf diesen prosaischen Dialog von Erwin und Elmire zurück. In der That sind auch in dem ältesten Singspiele Goethes gleichwie in der ältesten Operette Weißes das Wertvollste die Liedeinlagen. Jedoch welch ein Unterschied zwischen diesen Liedern Goethes und den Weißischen Couplets. Um wie viel besser wußte Goethe seine Liedeinlagen mit der Handlung und dem Dialoge seines Singspiels in Einklang zu bringen als Weiße.

Von den Liedern zu Weißes ‚Teufel‘ steht nur ein geringer Bruchteil, etwa ein Dritteil[1]) von sämtlichen, im festen Verbande mit der Handlung und dem Dialoge. Goethe dagegen hat sämtliche Liedeinlagen ohne Zwang und gut motiviert mit dem Dialoge zu einem wohlgefügten Ganzen verarbeitet. Außerdem hat Goethe auch darin Weiße überflügelt, daß er nicht, wie dieser durchgängig, sich mit Arien und Duetten begnügt, sondern bereits hier sich zu Terzetten versteigt. Überhaupt ist Goethe in der technischen Ausführung seiner Singspiele mit weit mehr Kunstsinn und Kunstverständnis vorgegangen als Weiße. So beginnt z. B. Goethe fast[2]) alle seine Singspiele mit einem Liede. Offenbar bezweckt der Dichter damit, den Charakter des Singspiels von Anfang an zu betonen. Von Weißes Operetten hebt nur ‚Lottchen am Hofe‘ mit einem Liede an, alle übrigen zeigen den prosaischen Dialog an der Spitze. Für die erste Bearbeitung von ‚Erwin und Elmire‘ läßt sich diese Goethische Technik noch weiter verfolgen. ‚Erwin und Elmire‘, in erster Bearbeitung, besteht aus zwei Szenen. Die erste Szene spielt sich in Olimpias Hause ab,

---

[1]) S. S. 9 ff. dieser Untersuchung.

[2]) Ausgenommen sind ‚Lila‘ und ‚Der Triumph der Empfindsamkeit‘.

die zweite vor Erwins Hütte. Beide Szenen werden begonnen und beendet durch Lieder.

Die erste Szene beginnt mit folgendem Liede der O.:

„Liebes Kind, was hast du wieder?
Welch ein Kummer drückt dich nieder?
Sieh! wie ist der Tag so schön;
Komm, laß uns in Garten gehn.
War das ein Sehnen,
War das ein Erwarten:
Blühten doch die Blumen!
Grünte doch mein Garten!
Sieh! die Blumen blühen all,
Hör! es schlägt die Nachtigall.“

Der Inhalt dieses Liedes läßt sich ganz bequem in Prosa geben, und an und für sich wäre es wohl das Natürlichste, daß diejenige Person, welche uns mit einer uns fremden Situation bekannt machen will, sich in ungebundener Rede an uns wendet. Goethe wählte hierfür aber die gebundene Rede in Begleitung von Gesang, weil er ein Singspiel schreibt und weil er zu idealisieren geneigt war. Elmire sitzt traurig da, ihre Mutter sucht sie durch ein munteres Lied aufzuheitern. Die Musik zu diesem Liede ist mir nicht bekannt. Ich bin aber überzeugt, der Dichter verlangte hierzu eine leichte aufmunternde Melodie. Die vier Verse: „War das ein S. . . . Garten!“ greifen zurück auf frühere Unterredungen zwischen Mutter und Tochter, in welchen Elmire vermutlich das Eintreten von Frühling und Sommer herbeigesehnt: möchten doch die Blumen blühen — möchte doch der Garten grünen. Jetzt ist die schöne, von Elmire so innig herbeigewünschte Jahreszeit da, und dennoch bleibt Elmire dagegen gleichgültig. Der zwischen Mutter und Tochter nun folgende Dialog ist ein ausführlicher Kommentar des von Olimpia gesungenen Liedes. Tadel und Vorwürfe der Mutter, welche in diesem Liede nur leise durchklingen[1]), finden in dem darauffolgenden prosaischen Dialoge beredte Worte.

---

[1]) Schröer macht S. XXVII f. u. S. 3 Anm. darauf aufmerksam, daß

Wie dieses Lied lassen sich alle übrigen des Singspiels in guten Zusammenhang mit dem Dialoge und der Handlung bringen. Ich habe sie alle zusammen auf vier Gruppen verteilt:

1. Eine Anzahl dienen, wie die bei Weiße auf S. 10 d. U. verzeichneten, zur Erweiterung und Ergänzung des zuletzt im unmittelbar vorausgehenden prosaischen Dialoge ausgesprochenen Gedankens; es sind:

„Erwin! o schau, du wirst gerochen etc.“, S. 10, Z. 1—12.
„Hin ist hin,
Und tot ist tot![1]) etc.“, S. 11, Z 19 ff. — Z. 36.
„Ein Schauspiel für Götter,
Zween Liebende zu sehn! etc.“, S. 17, Z. 6 ff. – Z. 21.
„Inneres Wühlen
Ewig zu fühlen; etc.“, S. 18, Z. 31 — S. 19, Z. 6.
„Sie scheinen zu spielen,
Voll Leichtsinn und Trug; etc.“, S. 20, Z. 22 ff. — Z. 29.
„Sein ganzes Herz dahin zu geben,
Und Götter so verachtet sein! etc.“, S. 22, Z. 5 ff. — Z. 8.
„Vergieb mir die Eile! etc.“, S 29, Z. 28 — S. 30, Z. 9.

2. Umgekehrt leiten andere zu dem nächstfolgenden prosaischen Dialoge über und finden in diesem ihre Ergänzung und ihren Abschluß, nämlich die Lieder:

Goethes Lied ‚Auf dem Zürichersee‘ vom Juni 1775 an obiges Lied der Olimpia anklinge, besonders in den Versen:

„Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so gold du bist!
Hier auch Lieb' und Leben ist.“

Gewiß, die Stimmung dieses Schweizerliedes ist eine mehreren Liedern in ‚Erwin und Elmire‘ ähnliche. Ob das Schweizerlied nun gerade mit obigem Liede der Olimpia in Einklang zu bringen sei, möchte ich doch, trotz dem von Schröer hervorgehobenen übereinstimmenden Reimpaare: nieder — wieder und dem gleichen, trochäisch anhebenden, Versbau, bezweifeln. Eine deutlich sprechende innere Übereinstimmung scheint mir zu fehlen.

[1]) Bei diesen Worten möchte ich an Bürgers: „Hin ist hin — verloren ist verloren“ erinnern; vgl. Bürgers herzzerreißenden Brief über den Verlust seiner zweiten Frau (Molly) an Boie (A Strodtmann ed. Bd. III. S. 212) und an Bürgers ‚Lenore‘.

„Liebes Kind, was hast du wieder? etc.“, S. 3, Z. 5 ff.
„Ihr verblühet, süße Rosen, etc.“, S. 17, Z. 26 ff.
„Mit vollen Atemzügen
Saug' ich, Natur, aus dir
Ein schmerzliches Vergnügen. etc.“, S. 24, Z. 2 ff. – S. 25, Z. 6.
„Sieh mich, Heilger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin, etc.“, S. 25, Z. 30 — S. 26, Z. 18.
„Er ist nicht weit! etc.“, S. 28, Z. 7 ff.

3. Wieder andere ersetzen geradezu den prosaischen Dialog. Es sind nur Duette und Terzette:

Ol.:	„Ihr solltet genießen etc.“ [1])	S. 4, Z. 26 — S. 5, Z. 17.
Elm.:	„Was sind all die Seligkeiten etc.“	
Elm.:	„Ich muß, ich muß ihn sehen etc.“	S. 16, Z. 18–28.
B.:	„Ich will, ich will nur sehen etc.“	
Erw.:	„Auf dem Land und in der Stadt etc.“	S. 19, Z. 21 — S. 20, Z. 3.
B.:	„Erdennot ist keine Not, etc.“	
B.:	„Sein ganzes Herz dahin zu geben, etc.“	S. 22, Z. 31 — S. 23, Z. 5.
Erw.:	„Sein ganzes Herz dahin zu geben, etc.“	
Erw.:	„Ha! sie liebt mich! etc.“	S. 26, Z. 35 — S. 27, Z. 34.
B.:	„Ja, sie liebt dich, etc.“	
B.:	„O schauet hernieder! etc.“	S. 28, Z. 23—36.
Erw.:	„Ich habe dich wieder! etc.“	
Elm.:	„Ich habe dich wieder! etc.“	
Elm.:	„Ach! ich atme freier, etc.“ [2])	S 30, Z. 11 ff.
B.:	„Zu dem heilgen Orte etc.“	
Erw.:	„Engel des Himmels! etc.“	

4. Endlich das von den übrigen wesentlich verschiedene Lied vom Veilchen und der Schäferin. Dasselbe wird an seiner Stelle als ein von Erwin gedichtetes Liedchen ausgegeben; vgl. S. 13, Z. 5 ff.

„Elmire: . . . . Ich sah ihn zurückweichen, erblassen; ich hatte sein Herz mit Füßen getreten.

---

[1]) Dieses Duett findet sich noch nicht in der Iris-Ausg., sondern wurde erst in Wielands ‚Merkur‘ Januar 1776 S. 1 veröffentlicht; vgl. Goethe, Werke (H) III. S. 71 f. Note.

[2]) In diesen unter No. 2 und 3 aufgezählten Liedeinlagen scheint mir Goethe dem versifizierten Monologe und Dialoge der französischen Operetten sich zu nähern. Mehrere von ihnen, vgl. S. 26, Z. 35—S. 27, Z. 34, S. 28 Z. 23—36, S. 29 Z. 28 — S. 30 Z. 24, kann man als ‚rhythmischen Dialog‘ bezeichnen.

Bernardo: Er hatte so ein Liedchen, mein Fräulein; ein Liedchen, das er wohl in so einem Augenblicke dichtete.

Elmire: Erinnerst du mich daran! Schwebt mirs nicht immer vor Seel und Sinn! Sing' ich's nicht den ganzen Tag? Und jedesmal, da ichs ende, ist mir's als hätt[1]) ich einen Gifttrank eingesogen.

Ein Veilchen auf der Wiese stand etc."

Diese Worte des prosaischen Dialogs und der Inhalt der Ballade weisen mit ziemlicher Sicherheit darauf hin, daß dieses Gedicht veranlaßt wurde durch das herzlose Benehmen der Geliebten. Unter dem Bilde des von der achtlos dahinschreitenden Schäferin zertretenen Veilchens übt der Dichtende (Erwin) eine Reflexion über sein durch die Herzlosigkeit der Geliebten verwundetes Gemüt. Ferner, warum singt Elmire das Lied? Das ist hier auch anders motiviert als unter No. 1, 2, 3. Sie erzählt von Erwin, von seiner Flucht und Trennung, dabei erfüllt sie die Erinnerung und Rührung, und sie singt sein Lied, halb, um ihn Bernardo zu schildern, halb aus eigenem überquellenden Gefühl. Schließlich wird die Handlung des Stückes durch dieses Lied unterbrochen — sie stockt. Das zeigen unzweideutig die dem Liede unmittelbar folgenden Worte Bernardos: „Das wäre denn nun wohl recht gut und schön, nur seh' ich kein End' in der Sache", welche doch nur Flickworte sind, und die hierauf folgenden Worte Bernardos: „Daß sie, mein Fräulein, ein zärtliches Herz haben, das weiß ich lange. Daß sie es unter dieser gleichgültigen, manchmal spottenden Außenseite verbergen können" etc. lassen sich willig als Fortsetzung des durch die Ballade unterbrochenen Dialogs zwischen B. u. E. (S. 13, Z. 6) auffassen. Ständen die Ballade und die ihre Einflechtung motivierenden Worte (S. 13, Z. 7—11) nicht da, so würden weder der Sinn der ganzen Stelle noch der Gang der Handlung beeinträchtigt sein. Aus diesen Gründen scheint uns dieses Lied ganz anders beschaffen zu sein, an und für sich und im Ver-

---

[1]) Die Iris-Ausg. giebt „hätt'" mit Apostroph. Schröer und Strehlke G. W. (H.) XI, S. 145: „hätt".

hältnis zur Handlung, als die übrigen Liedeinlagen. In einer Beziehung gleicht demselben das von Erwin anfangs der zweiten Szene vorgetragene Lied: „Ihr verblühet, süße Rosen, etc.“. Auch hier wird über die vernichtete Liebe eine Reflexion geübt unter dem leichtverständlichen Bilde von den verblühten Rosen, welche den Vortragenden an die Rosenknospenzeit und zugleich an das Erwachen und die hoffnungsreiche Zeit seiner eigenen Liebe erinnern. Das bleibt aber die einzige Übereinstimmung zwischen beiden Liedern. Denn weiterhin erkennen wir, wie dieses von Erwin vorgetragene Lied, gleich dem ersten Liede Olimpias (S. 3, Z. 5 ff.), zur Orientierung des Lesers oder Zuschauers dient, indem es Erwin in seinem vollen Liebesschmerze uns zeigt und zu einem prosaischen Monologe überführt, welcher gleichfalls Erwins Seelenleiden malt. Dieses Lied unterbricht also nicht nur nicht die Handlung sondern befördert und unterstützt sie geradezu. Ganz unähnlich der Ballade ist z. B. das Lied Elmirens an den fingierten Eremiten:

„Sieh mich, Heilger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin etc.“, S. 25, Z. 30 — S. 26, Z. 18.

Hier wird durchaus dem Hergange gemäß Erwins Unglück, dessen Ursache, des Mädchens Koketterie, und des Mädchens reumütiges Schuldbekenntnis geschildert. Hier fehlt jedes Bild — jede Reflexion, hier stockt die Handlung auch nicht, sondern gewinnt in diesem Liede ihren Fortgang. Eine Zusammenstellung der Schlußstrophen beider Lieder:

„Ach! So neid'scht' und quält' ich ihn;
Und so ist der Arme hin!
Schwebt in Kummer, Mangel, Not,
Ist verloren! er ist tot!
Sieh mich, Heilger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin.“

„Ach aber, ach! das Mädchen kam
Und nicht in Acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Und sank und starb und freut sich noch:
Und sterb ich denn, so sterb ich doch
Durch sie! durch sie!
Zu ihren Füßen doch!“

lehrt uns dort die bitterste Selbstanklage des Mädchens, das Eingeständnis ihrer Schuld, ihre Reue, welche, wie das

Nächstfolgende zeigt, ihre Erlösung herbeiführen, hier die bildliche Darstellung von der Schuld des Mädchens, welche aber auf die Handlung ohne allen Einfluß bleibt. Da die Ballade dergestalt von den übrigen Liedeinlagen abweicht, möchte es keine müßige Frage sein, ob Goethe dieses Gedicht an seiner Stelle einrücken durfte. Diese Frage kann insofern ohne weiteres bejaht werden, als das Lied durch die ihm innewohnende Stimmung der Situation verwandt ist und durch seine ganze Ausführung, wenn es auch die Handlung hemmt, als ein wesentlicher Beitrag zur Charakterisierung des Liebespaares Erwin und Elmire erscheint.

Hinsichtlich der Form dieser Lieder ist zu bemerken, daß sämtliche Lieder in Bezug auf Versbau und Rhythmus vortrefflich ausgearbeitet sind. Der Reim ist, wie bei Weiße, durch alle Lieder streng durchgeführt. Wie Weiße hat auch Goethe viele Reimschemata. Am häufigsten kehren wieder

a a
b a
a b
b b
: ;

In der Ballade reimt Goethe — Veilchen in Strophe 1 mit — Weilchen und — Veilchen in Strophe 2 und 3; vgl. S. 13, ZZ. 14, 21, 28. Die einzelnen Verse haben meist 4 Hebungen. Mit den Senkungen nimmt es Goethe weit genauer als Weiße, erzielte so einen besseren Rhythmus der Verse und lud unwillkürlich zur Komposition ein. Soweit ich nachkommen konnte, sind die Lieder zu ‚Erwin und Elmire‘ fünfmal[1]) in Musik gesetzt worden. Einen wie

[1]) 1. Von J. A. André; vgl. G. W. Bd. XXIII. S. 243. 2. Von der Herzogin Amalie; vgl. Burkhardt, Herzogl. Liebhaberth. S. 5 und Briefe von Goethes Mutter an die Herzogin Amalie von W., 1885, Verlag der Goethe-Ges., SS. 8, 119, 129. 3. Von Ph. Chr. Kayser; vgl. Burkhardt, Goethe und der Komp. Kayser, Leipz., 1879, S. 10 Anm. 3. 4. Von Joh. Fr. Reichardt; vgl. Goethes Briefw. mit Zelter Bd. III. S. 20. 5. Von dem Kapellmeister Wolf zu Weimar; vgl. Goethes Briefe an Frau von Stein (Fielitz) Bd. II. S. 311.

hohen Grad von musikalischer Begabung und von Verständnis für Musik Goethe besaß und wie gewissenhaft er den musikalischen Teil seiner Singspiele behandelt wissen wollte, ist bekannt aus seinem Briefwechsel mit den Komponisten Kayser, Reichardt und Zelter und kürzlich von Schröer, Einl. S. I ff., zusammenfassend dargestellt worden. So sehr ein Eingehen auf die Kompositionen das volle Verständnis des Singspiels erleichtern würde, vgl. Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein S. 272, muß ich davon absehen, möchte jedoch darauf hinweisen, welche Auffassung Goethe von den lyrischen Partieen der Singspiele hatte, wie er sich die Thätigkeit des Komponisten derselben dachte, und wie das, worüber er sich erst nach seiner Schweizer Reise (1779) ausspricht, bereits auf ‚Erwin und Elmire', in 1. Gestalt, seine Anwendung findet. Niedergelegt sind diese Ansichten Goethes in dem bekannten Briefe an Kayser vom 29. Dez. 1779 (vgl. Burkhardt S. 28 f.) und beziehen sich auf das gerade vollendete Singspiel ‚Jery und Bätely':

„Ich schicke Ihnen hier, lieber Kayser, eine Operette, die ich unterwegs für Sie gemacht habe. — . . . Nur eins muß ich noch vorläufig sagen: ich bitte Sie darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen darinnen vorkommen: Erstlich Lieder, von denen man supponiert, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein- oder der anderen Situation anbringt. Diese können und müssen eigene, bestimmte und runde Melodieen haben, die auffallen und jedermann leicht behält."

Solche Lieder würden in ‚Erwin und Elmire' sein:

Bernardos: „Hin ist hin
Und tot ist tot etc." „Ein Schauspiel für Götter,
Zween Liebende zu sehn etc."

Erwins: „Auf dem Land und in der Stadt
Hat man eitel Plagen! etc."

Bernardos: „Erdennot ist keine Not
Als dem Feig und Matten etc."

Bernardos: „Sie scheinen zu spielen,
Voll Leichtsinn und Trug; etc."

Erwins: „Sein ganzes Herz dahin zu geben, etc.“
Erw. u. B.: „Sein ganzes Herz dahin zu geben etc.“

„Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden von der sanftesten bis zu der heftigsten Empfindung. Melodieen und Accompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden;“ Vgl.:

Elmirens: „Erwin! o schau, du wirst gerochen; etc.“
Elmirens: „Ein Veilchen auf der Wiese stand, etc.“
Erwins: „Ihr verblühet, süße Rosen, etc.“
Erwins: „Inneres Wühlen — Ewig zu fühlen, etc.“
Elmirens: „Mit vollen Atemzügen etc.“
Elmirens: „Sieh mich, Heilger, wie ich bin, etc.“

„Drittens kommt der rhythmische Dialog[1]). Dieser giebt der ganzen Sache die Bewegung. Durch diesen kann der Componist die Sache bald beschleunigen, bald wieder anhalten, ihn bald als Declamation in zerrissenen Takten tradieren, bald ihn in einer rollenden Melodie sich geschwind fortbewegen lassen. Dieser muß eigentlich der Stellung, Handlung und Bewegung des Akteurs angemessen sein, und der Componist muß diesen immerfort vor Augen haben, damit er ihm die Pantomime und die Aktion nicht erschwere. . . . . Der Dialog muß wie ein glatter goldner Ring sein, auf dem die Arien und Lieder wie Edelsteine aufsitzen;“ Vgl.:

Olimpias: „Liebes Kind, was hast du wieder? etc.“
Ol. u. Elm.: „Ihr solltet genießen etc.“
Elm. u. B.: „Ich muß, ich muß ihn sehen etc.“
Erw. u. B.: „Ha! sie liebt mich etc.“
Elmirens: „Er ist nicht weit, etc.“
B., Erw. u. E.: „O schauet hernieder! etc.“
Erwins: „Vergieb mir die Eile! etc.“
Elm., B. u. E.: „Ach! ich atme[2]) freier, etc.“

[1]) Derselbe ist in dem Singspiele ‚Jery und Bätely‘, wie wir später sehen werden, bei weitem mehr ausgebildet als in ‚Erw. u. E.‘ 1. Gestalt

[2]) Iris-Ausg: ‚athme‘ und ‚Athemz.‘; so Strehlke auch; dagegen Schröer ‚atme‘ u. s. w.

Zum Schluß erinnere ich in Hinsicht auf den dramatischen Aufbau an die Mängel der beiden ältesten Singspiele beider Dichter.

Weiße hat in seinem ‚Teufel' zur Schürzung und Lösung des Knotens sich des Zauberers und dessen Apparats bedient.

In Goethes ‚Erwin und Elmire' ist Bernardo der Träger der Handlung. Er ist es, der durch Rede und Gegenrede uns mit Elmirens wahrem Kummer und wahren Gesinnungen bekannt macht, der von vornherein bereit erscheint, Elmiren zu ihrem Glücke zu verhelfen, der uns in Erwins Herz blicken läßt und zu guter letzt alles so einrichtet, daß Erwin und Elmire sich wiederfinden müssen. Er tritt also ganz in der Art, wie der Zauberer bei Weiße, als der die Fäden der Handlung anziehende und lockernde ‚deus ex machina' auf. Ferner ist bei Goethe die Rolle der Olimpia unzureichend durchgeführt. Sie erscheint nur zu Anfang des Stückes im Dialoge mit Elmire. Im weiteren Verlaufe des Singspiels sehen und hören wir nichts mehr von ihr außer gelegentlichen Erwähnungen Bernardos (vgl. S. 16, Z. 34 und S. 17, Z. 1 u. S. 29, Z. 11 ff, Z. 19 f.) und Elmirens (vgl. S. 29, Z. 8 f.). Sie greift nicht im mindesten in die Handlung des Stückes ein und bleibt ohne allen Einfluß auf die Entwickelung derselben.[1]) Wie Goethe diesen Fehlern abgeholfen hat, wird im III. Kap. d. U. nachzuweisen versucht werden.

[1]) Mit Abeken und Strehlke und in Anlehnung an den Briefwechsel der Frau Rath, herausgeg. von Keil, möchte ich mich gegen Schröer, Einl. S. XXVII, dahin erklären, daß dem Dichter zu dieser Rolle seine eigene Mutter vorgeschwebt habe; vergl. auch H. Düntzer, Frauenb. aus Goethes Jugend. I.

B.

Klaudine von Villa Bella (in 1. Bearbeitung).

(1775/76).

Von dem zweitältesten Singspiele Goethes gilt, abgesehen von dem Quellenverältnis, vielfach dasselbe wie von dem ältesten. Die Art der Entstehung, die Beziehungen des Dichters zum Stoffe, die Sprache und namentlich die technische Ausführung dieses Stückes erinnern an ‚Erwin und Elmire'.

Quelle.

Schon die Personennamen des Singspiels gestatten es uns, eine spanische Quelle anzunehmen. Der Ort der Handlung ist nicht besonders angegeben; indessen die Worte Baskos S. 100, Z. 18 f. und Crugantinos S. 103, Z. 33 ff. weisen auf die Nähe zweier Ortschaften hin, deren Namen, Sarossa und Salanko, gleichfalls spanisch lauten. Schließlich versetzt uns die Handlung des Stückes in das Land der galanten Abenteuer. Die Quelle selbst hat sich bis jetzt nicht aufdecken lassen. v. Biedermann, Goethef. 1879, S. 20, vermutet, Goethe habe vermittelst einer französischen Operette und nicht unmittelbar geschöpft. Diese Vermutung ist sehr wahrscheinlich und kann vielleicht gestützt werden durch das analoge Vorgehen Eschenburgs in seiner Operette ‚Sancho Pansa' (ed. 1769) und Schiebelers in seiner Operette ‚Basilio und Quiteria', sowie durch die Bemerkung Goethes (in den Tages- und Jahresheften von 1769—1775), Klaudine von Villa Bella sei zu denjenigen Bühnenstücken zu zählen, welche im Gegensatz zur freien Form der Engländer in beschränkterer Weise gedichtet seien. Unter diesen ist nur die französische Bühnentechnik zu verstehen (vgl. S. 51).

Entstehung.

Über die Entstehung der ‚Klaudine' geben uns Briefe Goethes[1]) an Joh. Fahlmer, Knebel u. a. einige Auskunft. Demnach war diese Dichtung vor dem 10. April 1775 bereits in einer uns allerdings völlig unbekannten Gestalt als Manuskript des Dichters vorhanden. Joh. Fahlmer, des Dichters Vertraute zu jener Zeit, scheint denselben angeregt zu haben, jenes Manuskript wieder hervorzusuchen.[2]) Goethe thut dies, arbeitet das Stück weiter aus[3]) und schickt es am 4. Juni 1775, vermutlich in der uns hier beschäftigenden Fassung, an Knebel.[4]) Vor dem 12. Mai 1776 ist ‚Klaudine' gedruckt, denn unter diesem Datum erhält Henriette Freiin von Waldner-Freundstein ein gedrucktes Exemplar von Goethe.[5]) Also auch in diesem Singspiele sind ältere Bestandteile (bis April 1775) und jüngere (aus dem Zeitraume April — Juni 1775) enthalten. Die jüngeren Bestandteile der Dichtung gewann der Dichter auch hier aus seinem Verhältnisse zu Lili. Dieses verlieh auch hier dem Ganzen einen gewissen Abschluß.

Beziehungen des Dichters zum Stoffe.

Elisabeth Schoenemann war beinahe um dieselbe Zeit, als Goethe das Manuskript seiner Klaudine ‚wieder aufgab' (Mitte April 1775), des Dichters Braut geworden. Der Brautstand[6]) brachte Leid und Freud in noch höherem Maße als die Zeit der ersten Bekanntschaft. Seiner Eigen-

---

[1]) S. ‚der j. G.' Bd. III. S. 79 ff.

[2]) Vgl. Brief an Joh Fahlmer um den 10. April 1775: „Ein gut Wort findt eine gute Stadt. Bin doch gleich nach Haus gangen, hab Claudinen aufgegraben. Das zur Nachricht etc."

[3]) Vgl. Brief an Knebel vom 14. April 1775: „Hab ein Schauspiel bald fertig etc."

[4]) Vgl. Brief an Knebel vom 4. Juni 1775: „Hier schick ich, l Knebel, Claudinen etc."

[5]) Vgl. Brief an diese: „Je vous envoie ma Claudine; etc." vom 12. Mai 1776, und H. Düntzer, Goethes Eintritt in Weimar, S 158.

[6]) Vgl. Briefe an Auguste Stolberg. ‚d. j. G.' III. Bd. S. 74 ff.

art gemäß bringt Goethe das, was ihm das Herz abdrückt, in eine dichterische Form.[1])

In Donna Klaudina ist Lili verherrlicht. Lili, das verwöhnte Kind, lebte in gleich glänzenden Lebensverhältnissen, wie Donna Klaudina, Lili wurde, wie Donna Klaudina, von ihrer Umgebung geliebt und verzogen, auf Lili passen viele einzelne Züge der Donna Klaudina, die zu Beginn des Singspiels dargestellte Geburtstagsfeier Klaudinens veranschaulicht uns die Offenbacher Festlichkeiten im Sommer 1775 (vgl. D. W.).

Crugantino, der Männer und Teufel herausfordernde, Gefahren und Abenteuer suchende, den Frauen gegenüber keck, zuversichtlich, ja stürmisch vorgehende junge Mann ähnelt dem jungen Goethe der Wetzlar-Frankfurter Periode.

Charakteristisch für Goethe-Crugantino scheint mir der Monolog (S. 104, Z. 2 ff.): „Nun, was soll's? Der Teufel hol' die Fratzen! Armer Pedro! Aber ich weiß, Degen! du sollst mir stecken bleiben! — Mußt' er denn auch just Wer da[2]) rufen und Wer da mit einem so gebietenden Ton? Ich kann den gebietenden Ton nicht leiden. —" Dieses trotzige Sich-nicht-fügen-wollen neben weichherzigen Wallungen, das Crugantino weiterhin kennzeichnende Ungebundene und Freie in Lebensauffassung und Lebensweise, seine Vorliebe für Gesang und Saitenspiel vereinigen sich zu einem Spiegelbilde Goethes, des Wanderers, der sich eine Zeit lang gewöhnt hatte, auf der Straße zu leben[3]) und wie

---

[1]) Vgl. Brief Goethes vom 3. Nov. 1787 aus Rom: „Claudine wird so zu sagen ganz neu ausgeführt und die alte Spreu meiner Existenz herausgeschwungen." und den Bericht vom Nov. 1787 in ‚Italien. Reise': „‚Erwin und Elmire' sowie ‚Claudine von Villa Bella' sollten nun auch nach Deutschland abgesendet werden;" — „Gar manches Lyrische, das sie enthalten, war mir lieb und werth; es zeugt von vielen zwar thöricht, aber doch glücklich verlebten Stunden, wie von Schmerz und Kummer, welchem die Jugend in ihrer unberathenen Lebhaftigkeit ausgesetzt bleibt."

[2]) Die erste Ausg., Berlin, Mylius, 1776 hat „!" nach: da.

[3]) Vgl. D. W. 12 Buch.

ein Bote zwischen dem Gebirge und dem flachen Lande hin- und herzuwandeln, der oft durch seine Vaterstadt zog, als wenn sie ihm nichts anginge, in einem der Gasthöfe der Stadt speiste, nach Tische seines Weges weiter fortzog, sich seltsame Weisen vorsang etc. Einer so gearteten Persönlichkeit konnte unmöglich Donna Klaudina zugeteilt werden. Nicht ihm daher, sondern dem in geordneten Verhältnissen befindlichen, sittsam und bescheiden auftretenden Don Pedro wird das Mädchen zugewiesen. Goethe mag während seines Brautstandes öfters Betrachtungen über seinen und Lilis Charakter und beider Zustände angestellt haben, mag die Unvereinbarkeit beider bisweilen selbst empfunden oder von anderen darauf hingewiesen worden sein, mag den Bruch, der wirklich später erfolgte, in solchen Momenten geahnt[1]) haben, und deutet dies in dieser Dichtung eben dadurch an, daß er Klaudine mit Don Pedro, einer Individualität, wie Goethe sie hätte sein müssen, um mit Lili ein diese und ihn selbst beglückendes Lebensbündnis zu schließen, vereinigt.

Zu den Rollen des Don Gonzalo und Don Sebastian haben vielleicht, wie zu der Rolle Bernardos, die alten Herren aus Lilis Verwandtschaft dem Dichter vorgeschwebt, welche durch ihre väterlich überschwengliche Teilnahme und die zudringliche Freude an dem Gedeihen und Wohlergehen des vielumworbenen Mädchens Goethe oft verdrossen.[2])

Sprache.

Noch mehr als in ‚Erwin und Elmire‘ hat Goethe in der ‚Klaudine‘ der Vulgärsprache Raum gegeben. Wie dort besonders der Olimpia werden hier den Vagabunden und den beiden ‚Nichten‘ Eigentümlichkeiten der volksmäßigen Ausdrucksweise in den Mund gelegt. Vorherrschend sind hier volkstümliche Redensarten, wie:

---

[1]) Speziell dieses vermutet auch H. Viehoff, Goethe's Leben II S. 215, wie ich soeben sehe.

[2]) S. D. W. 19. Buch.

„kein Pfötchen mehr machen“; „um die Majestät, wie Mücken ums Licht summen“; „öfter Händel anfangen, als ein Trunkenbold sein Wasser abschlägt“; „er war zum fressen“; „bersten vor Bosheit“; „und er, macht er nicht ein Hängemaul, wie ein Schulknabe? der Affe!“; „unsereins ist auch keine Katz“; „und ein Bürschgen, wie ein Hirschgen“; „die ihm mit ihren Augen stracks durch die Leber geschossen hat“;[1]) „was der Mensch sich vor Streiche einbildet“; „Schwerenoth, das blutet verteufelt für eine Armritze“; „der Teufel hol die Fratzen“; „die Leute sind Lügenmäuler, Schandzungen“; „aus dem Regen in die Träuffe“; „in was für Firlefanzereien“; „das ist ein Kerl, wie der, den ich suche! Schwank feuerige Augen und die Zitter“; „Hab ich dich, Vogel“; „das ist ein schurkischer Streich, darüber du Ohrfeigen verdient hättest von einem Hundsfutt“; „das putzte man alles so weg, wie ein Bauer die Nase am Aermel“; „jemanden kapern“; „allons, daß wir aus diesem Rauchloch (für Gefängnis) kommen“ u. a. m.

Dann wieder dialektische Formen:

„Schrök“; „Träuffe“; „stickt“ u. a.

Altertümliche Worte, wie:

„stracks“, „schwank“ u. a.

Konstruktionen, wie:

„ich will einen nach Sarossa sprengen“; „in Arm genommen“.

Schließlich in Anlehnung an Klopstock: Simpl. für Comp.:

„wende die Spitze“; „er irrt uns hie“; u. a. dgl.

---

[1]) Hierzu verweist Schröer (S 97, Z. 24) auf Theokrit 13, 71. Wir werden in einigen späteren Singspielen Goethes noch mehrfach die Anlehnung Goethes an Theokrit erkennen.

Technische Ausführung — Verhältnis zu Weiße.

In der Anlage der ‚Klaudine' erkennen wir die Gestalt der Weißischen bezügl. französischen Operetten wieder. Wir haben hier zunächst die dort häufig wiederkehrenden Typen des Gutsherrn (Don Gonzalo), des Vermittlers (Don Sebastian), des naiven Liebespaares (Don Pedro und Donna Klaudina).

Charakteristisch für die Gutsherren, zugleich die Repräsentanten der weltlichen Macht, in den Operetten ist Milde in der Behandlung der Untergebenen, Neigung zu uneingeschränkter Gastfreundschaft, Freigebigkeit und ein aussichtsloses Verliebtsein. Herr von Liebreich in Weißes ‚Teufel' bewirbt sich erfolglos um die Gunst der verwandelten Schustersfrau; die Absichten des Gutsherrn in Weißes ‚Aerndtekranz' auf Lieschen, die Pachterstochter, werden gleichfalls vereitelt u. a. m.

Don Gonzalo ist in seine eigene Tochter verliebt und läßt sich in diesem Gefühl zu den für einen Stammhalter gewiß seltsamen Worten hinreißen (S. 86, Z. 11 ff.): „Wie warm dank ich dem Schicksal, das, da es mir eine männliche Nachkommenschaft versagt hat, da es mit mir den alten herrlichen Stamm von Villa Bella ausgehen läßt, mir diese Tochter giebt. O, ihr Wert entzückt mich mehr als die Aussicht über eine grenzenlose Nachkommenschaft."

Don Sebastian, als Vermittler, Unterhändler, ließe sich mit Fabriz in Weißes ‚Lottchen am Hofe' vergleichen. Wie diesem Astolf die Anknüpfung seiner Liebesverhältnisse überläßt jenem Don Pedro die Regulierung seiner Familienverhältnisse und widmet seine Zeit unausgesetzt Klaudinen.

Sybilla und Camilla figurieren im Personenverzeichnis als Nichten des Herrn von Villa Bella. Aber die ganze Ausführung dieser beiden Rollen hindert uns nicht, an eine Einwirkung der in den Operetten beliebten Typen der Kammerzofen hier zu denken. Die gewöhnliche Sprache und wiederholt hervortretende niedrige Gesinnung beider Mädchen stellt sie auf eine Stufe etwa mit Hannchen und

Lieschen, den Mädchen der Frau von Liebreich, in Weißes ‚Teufel‘.

Als neue Operettentypen begegnen uns in der ‚Klaudine‘ die Vagabunden. Weder die Weißischen Operetten noch die seiner Nachahmer, Goethe abgerechnet, weisen diesen Typus auf. Sehr wahrscheinlich hat Goethe dieselben aus seiner, uns unbekannten, spanischen[1]) Vorlage herübergenommen und in der Person des Crugantino einen Vorläufer zu ‚Karl Moor‘, zum ‚Freischütz‘, zu ‚Fra Diavolo‘ und unzähligen ähnlichen Gestalten der deutschen Bühne bis herab auf den erst kürzlich von Millöcker veröffentlichten ‚Gasparone, der Räuberhauptmann von Syracus‘, geschaffen.

Die weitere Ausführung des Singspiels geschieht im allgemeinen mit getreuer Anlehnung an die Weißischen und französischen Operetten. In jeder der sechs Szenen des Stückes wechseln prosaische Dialogpartieen mit Gesangspartieen ab. Den Beschluß des Stückes bildet ein Chorgesang, welchem ein Wechselgesang der Hauptpersonen der Handlung vorausgeht, wie bei Weiße. Eine gewisse Abweichung von den Weißischen Operetten zeigen dagegen der Anfang des Singspiels, wo wir einen Chorgesang, den kurze Arien der Hauptpersonen unterbrechen, haben, und das Verhältnis der einzelnen Lieder zum prosaischen Dialog resp. Monolog. Von diesen führen nur wenige den Gedankengang der vorhergehenden Prosa weiter fort, wie S. 101, Z. 7: Kurz vorher interpelliert Crugantino den Basko:

. . . . . . „Komm! Ich halt' dich doch von nichts ab die Nacht, Basko?

Basko: Ich bring's gegen Tag wieder ein.

Crugantino: Du hast doch auch was aufm Korn?

Basko (abgehend): A!“

und darauf singt dieser:

---

[1]) Das spanische wie überhaupt das romanische Drama bevorzugt den Brigantentypus; vgl. Klein, Geschichte des Dramas, Bd. VIII ff.

„Eine Blond und eine Braune
Schlagen sich jetzt um mein Herz;
Eine mit immer schlimmen Laune,
Eine mit immer Lust und Scherz.“

ebenso S. 99, 9 ff., S. 101, 7 ff. und S. 116, 14 ff.

Noch wenigere, S. 90, 9 ff. und S. 107, 34 ff., leiten zur folgenden Prosa über. S. 107, 34 ff. singt Crugantino, meist zu Klaudinen gekehrt:

„Liebliches Kind!
Kannst du mir sagen,
Sagen warum
Zärtliche Seelen
Einsam und stumm
Immer sich quälen?
Selbst sich betrügen
Und ihr Vergnügen
Immer nur ahnden
Da, wo sie nicht sind?
Kannst du mir's sagen,
Liebliches Kind?“

Unmittelbar darauf sagt Gonzala scherzend zu Klaudinen: „Kannst du mir's sagen? — Das ist was auf deinen Zustand, Claudinchen. Ja, ein Lied war immer ihre Sache. Und sie fühlt darin wie ich; je freier, je wahrer, je treuer so ein Stückchen vom Herzen geht, desto werter ist mir's.“ und hieran knüpft sich dann ein Dialog Gonzalos und Crugantinos über das Volkslied.

Bei weitem die Mehrzahl aller Lieder bilden den rhythmischen Dialog, der sich zu Terzetten und Quartetten erweitert. In diesen Partieen seiner Dichtung befolgt Goethe mehr die Technik der französischen Originaloperetten als die der Weißischen.

Schließlich zwei Lieder dienen wesentlich zur Charakterisierung des Vortragenden. Beide singt Crugantino. In dem einen von beiden, S. 96, 24 ff.:

„Mit Mädeln sich vertragen, etc.“

schildert Crugantino sich und seine Lebensweise. Besser können wir mit der beabsichtigten Situation nicht bekannt gemacht werden. Der darauf folgende prosaische Dialog greift nicht unmittelbar auf jenes Lied zurück, eröffnet uns jedoch einen weiteren Blick in das hier dargestellte Vagabundenleben. Das andere Lied, S. 109, 22 ff.:

„Es war ein Buhle frech genung,
War erst aus Frankreich kommen, etc.“

wird als Gespensterballade kurz vorher angekündigt und von der Handlung zweimal unterbrochen. Es erinnert in Versmaß, Sprache, Ton und dem Übersinnlichen des geschilderten Vorgangs an die Romanze[1]) in Weißes ‚Teufel', S. 92, Z. 11 ff.

„Es war einmal ein junges Weib
Dem Buhlen sehr ergeben etc."

welche zwischen der zweiten und dritten Strophe gleichfalls von der Handlung unterbrochen wird, dann aber besonders an Bürgers ‚Lenore.[2]). Indessen das Weißische Gedicht steht an seiner Stelle ohne Bezug auf die Handlung und den Vortragenden (Jobsen Zeckel). Goethe schaltet seine Ballade nicht nur mit guter Motivierung dem Dialoge ein, sondern läßt sie auch, wenn wir der Worte Don Sebastians und Don Pedros über Crugantino S. 88, 22, S. 89, 9 f. und S. 92, 11 ff.: „der mehr Mädels betrügt, als ein anderer kennt"; „belog und betrog alle Mädchen"; „wie manche Thräne von ihm verführter, verlassener Mädchen habe ich fließen sehn" eingedenk sind, mit deutlicher Beziehung auf des Vortragenden Manier, mit Mädchen umzugehen, von diesem singen.

Die Handlung unseres Singspiels kommt der reichen Handlung der Weißischen Operetten gleich. Herr von Biedermann (Goethef. 1879, S. 28 ff.) will in dem Vorwiegen der Rolle Crugantinos neben der Haupthandlung und dem so entstehenden Nebeneinanderlaufen zweier gleichberechtigten Handlungen innerhalb des Singspiels die Einwirkung älterer englischer Schauspiele, namentlich Shakespearescher Lustspiele, erkennen. Eine Beeinflussung Goethes durch Shakespeare zur Zeit der Entstehung der ‚Klaudine'

---

[1]) Hierbei mag nochmals auf Weißes und Hillers Verdienst, zuerst in Deutschland, vor Herder-Goethe-Bürger u. a., für das Volkslied Sinn und Verständnis erweckt zu haben, hingewiesen werden.

[2]) Dies hat schon Viehhoff, Goethes Leben, Stuttgart 1848, II. Bd. S. 191, hervorgehoben, ferner von Biedermann; vgl. Goethe-F., Neue Folge, Leipzig 1886, S. 327 ff., und V. Hehn, Gedanken über Goethe, Berlin 1887, S. 68 ff. Hehn giebt der Goethischen Ballade bei weitem den Vorzug.

wäre bei Goethes damaligem Shakespeare-Kultus nicht ausgeschlossen. Nur ist hierbei zu bedenken, daß Goethe in seinen Berichten[1]) über die Abfassung der ‚Klaudine' die Anlehnung an die französischen Operetten betont, daß dasjenige, was in Hinsicht auf Anlage, Handlung, Motive etc. von den älteren englischen Schauspielen sich aussagen läßt, auch für das ältere spanische Drama gilt[2]) und daß jene Worte Gonzalos S. 108, Z. 14 ff. und die Crugantinos S. 108, Z. 19 — S. 109, Z. 9 über das Volkslied und dessen neu angestrebte Wertschätzung und Verbreitung unverkennbar eine Andeutung an die Bemühungen Herders, Goethes, Bürgers u. a. um das Volkslied und ganz unabhängig von jener Shakespeareschen Stelle sind, welche Herr von Biedermann citiert.

Reich und belebt wird die Handlung in dem Goethischen Singspiel durch das Eingreifen der Vagabunden in dieselbe. Crugantino ist eine dem Dichter entschieden gelungene Figur — er ist ein idealer Vagabund. Weiße würde, hätte er diesen Typus in seine Operetten aufgenommen, uns bedenkliche Gestalten vorgeführt haben. Goethes Crugantino und dessen Gesellen müssen gefallen und die Herzen des Lesers und Zuschauers gewinnen, weil sie lebenswahr und mit edler Gesinnung uns entgegentreten.

Wie zu ‚Erwin und Elmire' lieferte J. André auch zur ‚Klaudine' die erste Komposition. André scheint in jener Frankfurter Periode zu Goethe eine ähnliche Stellung eingenommen zu haben wie Hiller durch eine Reihe von Jahren zu Weiße. Über eine Aufführung des Singspiels außerhalb Frankfurt liegen keine Nachrichten vor.

[1]) H. von Biedermann führt dieselben S. 29 u S. 31 an. Ich möchte hieran noch auf G W. Bd. XXIII S. 27 u. Anm. verweisen.

[2]) von Biedermann gesteht das selbst zu.



VITA.

Ich, *Woldemar Johann Gottlieb Martinsen,* wurde geboren am 4/16. Juni 1856 als ältester Sohn des Kirchspielsrichters und Gutspächters *Ottokar Martinsen* auf Limmat bei Reval und bekenne mich mit meinen Eltern zur lutherischen Kirche. Im Jahre 1864 erwarb sich mein Vater ein Weinbergsgrundstück in Kötzschenbroda bei Dresden und wurde deutscher Unterthan. Während der Jahre 1864—1872 bin ich in Privatschulen zu Altenburg und Jena auf das Gymnasium vorbereitet worden. In Jena genoſs ich den mir unvergeſslichen Unterricht von Professor *Rudolf Westphal* im Griechischen und Deutschen. Ostern 1872 wurde ich in die Ober-Sekunda des Gymnasiums zum heiligen Kreuz zu Dresden aufgenommen und zu Michaeli 1875 mit dem Reifezeugnis von dieser Lehranstalt entlassen. Von Michaeli 1875 bis dahin 1879 habe ich in Göttingen und Leipzig den Sommer 1886 in Gieſsen Deutsch, klassische Philologie, Geschichte und Philosophie studiert. In der Zwischenzeit (1879/86) war ich Lehrer in Leipzig und Hamburg und lebte

meinen Studien im väterlichen Hause. Mit dem 1. Mai 1887 wurde ich als Volontär in der Grofsherzoglichen Universitätsbibliothek zu Giefsen beschäftigt und am 18. Juni als Amanuensis an der Grofsherzogl. Universitätsbibliothek angestellt. Meinen hochverehrten Lehrern spreche ich hiermit meinen wärmsten Dank aus, insbesondere Herrn Dr. *Konrad Burdach* in Halle a. S., welcher mich auf das freundlichste bei Abfassung meiner Dissertation unterwiesen hat.



